



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2014

**Sergej M. Tret'jakovs topografische Poetik am Beispiel der frühen Lyrik:
'Železnaja pauza' (1919) und 'Jasnyš' (1922)**

Hofmann, Tatjana

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-118072>

Journal Article

Published Version

Originally published at:

Hofmann, Tatjana (2014). Sergej M. Tret'jakovs topografische Poetik am Beispiel der frühen Lyrik: 'Železnaja pauza' (1919) und 'Jasnyš' (1922). Wiener Slawistischer Almanach, 74:185-233.

Tatjana Hofmann

**SERGEJ M. TRET'JAKOV'S TOPOGRAFISCHE POETIK
AM BEISPIEL DER FRÜHEN LYRIK:
ŽELEZNAJA PAUZA (1919) UND JASNYŠ (1922)**

Während die Theaterstücke von Sergej Michajlovi Tret'jakov (1892-1937), seine theoretischen Schriften und ansatzweise seine faktografische Prosa untersucht worden sind (Kolchevska 1987; Leach 1994; Boehnke 1972; Mierau 1972; Mierau 1976; Guski 1982; Schneider 1983; Zalambani 2006), wurden seine Gedichte, die er in den 1910er und 1920er Jahren verfasst hat, bislang links liegen gelassen.¹ Das mag an ihrer politischen Stoßrichtung liegen, mehr noch am Vorwurf unzureichender Qualität. Letzterer trifft das Frühwerk zahlreicher AutorInnen, wohingegen Spätwerken Tiefe, Reife und Meisterschaft beigemessen werden. Doch Tret'jakovs Gedichte lassen sich nicht als zu vernachlässigendes Frühwerk abtun, sie flankieren seine Theaterstücke und Reisereportagen. Seine Lyrik erscheint von 1913 bis Ende der 1920er Jahre, so dass sie mehr als die Hälfte seines Schaffens begleitet, das mit der Verhaftung 1937 abrupt endet. Außerdem ist das Qualitätskriterium fraglich, da man es genauso an seine Prosa herantragen könnte: Dokumentarischen Genres lässt sich ein Überschuss an Mimesis und ein Mangel an Originalität vorhalten. Auch wenn sie keinen Eingang in den literarischen Kanon gefunden haben, sind und bleiben Tret'jakovs Gedichte ein Teil der Geschichte der russischen Avantgarde und ein Zeugnis seines widersprüchlichen, für die Zeit jedoch typischen Bemühens um eine neue Kunst, die gerade Nicht-Kunst sein und die Dichtung selbst überwinden wollte.

Entsprechend weisen die betrachteten Texte für sein Schaffen zentrale Züge auf, allerdings nicht im Sinne einer Poetik des Fortschritts, die sich mit der Zeit veredeln wird, sondern als – der Prosa und den Theaterstücken gleichwertige – Weichensetzung und Fundament, insbesondere im Hinblick auf seine Raumkonzeption. Das lange Festhalten an dieser Gattung deutet seine Lust am Bedienen verfügbarer (und noch auszudenkender) Formate an, darunter lyrischer Subfor-

¹ Eine Ausnahme: A. Kosych und P. Arsen'ev 2011, 14-20. Mehrere der frühen Gedichte Tret'jakovs wurden schon vor längerer Zeit ins Deutsche übersetzt: „4. und 5. April 1920“ (Deutsch von Adolf Endler), „Marsch-Plakat“ (Deutsch von Bernd Jentzsch) und „Geschluchz einer Mutter“ (Deutsch von Adolf Endler), erschienen in Mierau 1972, 27-37.

men, die von Revolutions- und Kriegsgedichten über Reise- und Dinggedichte bis zu erzieherischen Poemen wie *Rasskaz pro to, kak uznaš Fadej zakon, zaa ia ajua ij rabo ich ljudej* (1924, in Co-Autorschaft mit Vladimir Majakovskij) und dem Kindergedicht *Paška und Papaška* (1926) reichen.

Die Form des Gedichts ermöglicht eine Fokussierung auf die Arbeit am Wort, und zwar radikaler als in Prosa. Auf dieser Plattform, so eine Grundannahme, bildet sich eine Verfremdungspoetik heraus, die sowohl der futuristischen als auch der faktografischen Innovationsdoktrin entsprochen hat. Innerhalb dieser Gattung lässt Tret'jakov jene Facetten seines poetologischen Programms überborden, die in diesem Maße in Theaterstücken und in der Prosa weniger adäquat gewesen wären: Neologismen und Dialektismen, synästhetische, onomatopoetische und schriftbildlich-visuelle Figurationen, grammatikalische Brüche, lexikalisch und morphologisch ‚zertrümmerte‘ Wörter und eine Metaphorik, die die Texte der Referenzhaftigkeit enthebt, selbst wenn es sich um Reise-, Stadt- und Landschaftsgedichte handelt.

Im Folgenden beleuchtet ein punktuell *close reading* Beispiele aus den ersten beiden Gedichtsammlungen *Železnaja pauza* (1919) und *Jasnyš* (1922). Insgesamt umfasst Tret'jakovs lyrisches Werk neben Gedichten, die in Almanachen, Zeitungen und Zeitschriften verstreut sind, sechs Einzelpublikationen. Der Umfang dieser Bände schwankt zwischen ca. 30 Seiten im Falle von *Oktjabrevi i* bis ca. 190 Seiten im Falle in *Re evik*.² Der 64seitige Band *Jasnyš* scheint eine Rarität zu sein (Kosych u. Arsen'ev 2011, 15). Ihm ist der angehängte Abschnitt *Putěvka* entnommen. Tret'jakovs erster Gedichtband *Železnaja pauza* ist auch wenig bekannt: Der Rückumschlag der Originalausgabe der zweiten Sammlung *Jasnyš* informiert, *Železnaja pauza* sei vergriffen („razošlas“).

Mezonin po zii und Železnaja pauza

Zunächst ein Blick auf die lyrischen Anfänge unseres Autors. Während seiner Studienzeit in Moskau schließt sich Tret'jakov 1913 den Ego-Futuristen an – der Gruppe *Mezonin po zii*, der u.a. Vadim `eraenevi angehört hat. Nach knapp einem Jahr fällt die Vereinigung Ende 1913 auseinander. Wie sich Šeršenevi später erinnert, habe Tret'jakov die Gruppe in Richtung des Kubofuturismus gezogen (1990, 489).

`eraenevi gründete einen gleichnamigen Verlag, in Konkurrenz zu *Gilej* und *Zentrifuga*. In seinem *Mezonin po zii* sind drei Almanache erschienen: *Ver-*

² Die Bände *Železnaja pauza* und *Jasnyš* sind mit jeweils etwas über 60 Seiten vom gleich schmalen Umfang; *Itogo* (1922) ist mit 95 Seiten umfangreicher, enthält aber zu gut einem Drittel Gedichte aus den ersten beiden Gedichtbänden. Die meisten der Gedichte, die *Itogo* im ersten Teil abdruckt, sind im gleichen Jahr auch im schmalen Buch *Oktjabrevi i* erschienen.

nissaž (1. Ausgabe, September 1913), *Pir vo vremja umy* (2. Ausgabe, Oktober 1913) und *Krematorij zdravomyslija* (3. und 4. Ausgabe, Nov.-Dez. 1913). Die dritte Ausgabe kündigt eine Lyrikpublikation unter dem Titel *Gamma-Lu i* von Tret'jakov als „in Vorbereitung“ an, die jedoch nie realisiert worden ist. Wahrscheinlich handelt es sich um eine Vorläuferversion von *Železnaja pauza*. Der Band war für eine Publikation in 1915 geplant, nachdem der angehende Autor, der seine futuristische Zeit um 1913 als „Sturm und Drang“ bezeichnet, 1600 vorher verfasste Gedichte durchgestrichen und auf den Kopf gestellt habe (Tret'jakov 1928, 53). Er erscheint vier Jahre später, 1919, in Vladivostok.

Der zweite Almanach *Pir vo vremja umy* enthält fünf Gedichte von Tret'jakov,³ ebenso viele *Krematorij zdravomyslija*.⁴ Darüber hinaus publiziert der junge Mann seine Lyrik in Sammelbänden der sog. „südrussischen literarischen Schule“, die von Pëtr Storicyn finanziert werden, darunter im heute online zugänglichen *udo v pustyne* (1917).⁵

Aus Moskau fährt Tret'jakov, wohl um nicht in die Armee einberufen zu werden, in den Fernen Osten und lebt ab Ende 1919 bis 1922 in Vladivostok und in Ita. Dort herrscht indes auch ein kriegsähnlicher Zustand. Der größte Teil der Region, darunter Vladivostok, war seit April 1918 von japanischen und amerikanischen Truppen besetzt. Nachdem sowjetische Militärs Irkutsk eingenommen haben, zogen die USA ihre Truppen ab. Zur Vermeidung eines Krieges mit Japan unterstützte die Sowjetregierung die Bildung eines Pufferstaates: *Dalnevosto naja Respublika* (die Fernöstliche Republik) existierte vom 6. April 1920 bis zum Abzug der japanischen Armee am 14. November 1922 als ein unabhängiges und demokratisches Staatsgebilde. Im Jahr 1921 entstand in Folge des weißgardistischen Umsturzes in Vladivostok, bei welchem die Provisorische Regierung der *Primorskaja oblast'* in der *Dal nevosto naja Respublika* abgelöst wurde, ein neuer Staat: *Priamurskij zemskij kraj*. Tret'jakov schreibt also in einer der dramatischsten und traumatischsten Zeiten der Sowjetunion, die an allen Fronten von Kämpfen, dazu von Epidemien und Hunger, gebeutelt ist.

Im Fernen Osten schließt sich unser Autor den Bolschewiki an, arbeitet vorübergehend für die Tscheka (Boehnke 1971, 188), nimmt den Posten des Kulturministers ein, leitet *Goskniga* in der Regierung der *Dal nevosto naja respu-*

³ Es handelt sich um die Gedichte „Vostok v krovi. Neistovyj i grubyj...“, „Iz zikla ‚Derevjannye božki (On stoit posredine polki,...)‘“, „Monumenty“, „Zafonarelo sliškom skoro“ und „Romans golodnago“.

⁴ „My stroim klet atyj betonnyj ostov. , Lift , Bezobla noe nebo , Itti svetlo und Myaju ne dopili, ...“.

⁵ *udo v pustyne* widmet die Seiten 41 bis 53 folgenden Gedichten von Tret'jakov: „Otrite slězy , Do~d stro it , Gde-to smert“, „Attaka“, „Portret , Iz po my , Ot e Naa , Fabrika , Majatnik vzdrognul , Nachaly und Nad ikonoju . Vgl. <http://imwerden.de/cat/modules.php?name=books&pa=showbook&pid=2849> (Zugriff 23.2.2015)

blika und arbeitet für DAL.'T.A (*Dal nevosto noe agentstvo*, analog zu *ROS.T.A.*). Als Vladivostok im April 1920 von der japanischen Armee okkupiert wird, flieht er nach China, wo er u.a. für die migrantische russischsprachige Zeitung *Šanchajskaja žizn'* schreibt.

Japanische Truppen überfallen mehrere Städte, in Vladivostok gehen sie besonders brutal vor. Tret'jakov verarbeitet das Ereignis in dem patriotischen Gedicht „4–5 aprelja 1920g.“, das mit den Versen eröffnet: ! <>B@N 25Aë; K5 ; 8F0 CC6 8E. / >A8O– 4> 4=0 <=5 >4=0 @4=0 BK! (1924, 33; Mierau 1970, 330). Das sowjetische Russland wird ihm nicht nur vertikal „bis auf den Grund“, sondern auch horizontal bis an seine Ränder und über sie hinaus ans Herz wachsen. Nachträglich bemerkt er in einer autobiografischen Notiz:

Am 5. April ergoß sich die gesamte japanische Bevölkerung Wladiwostoks auf die Straße. Wie Hering auf dem Laichzug bevölkerten Wäschereibesitzer, Friseure, Uhrmacher und Hunderte Prostituierte die Straßen. Die Häuser hatten die Demonstranten mit Fahnen verhängen von der Farbe des Spiegeleis, weiß mit orangegelber Scheibe. (Tretjakow 1972a, 10)

Insofern sind Tret'jakovs literarische Unternehmungen im Fernen Osten ähnlich wie bei Chlebnikov und Severjanin vom Russisch-Japanischen Krieg beeinflusst. Vor dem Hintergrund dieser Ereignisse prägt er einen zeitkritischen Grundton heraus, der sich durch alle von ihm bedienten Gattungen zieht. Seine Feuilletons, Berichte, *o erki* und Erzählungen veröffentlicht er ab 1920 regelmäßig in bolschewistischen Zeitungen Vladivostoks wie *Krasnoe Znamja*, *Dalnevosto nyj telegraf* und *Dalnevosto nyj put* und kooperiert mit dortigen Zeitschriften *Tvor estvo*, *Birju*, *Dubol* und *Jun'*. Besonderen Stellenwert nimmt die Zeitschrift *Tvor estvo* ein, das Publikationsorgan der gleichnamigen Gruppe um Tret'jakov und Nikolaj Aseev. 1919 erscheint in Vladivostok sein erster Gedichtband *Železnaja pauza*, in ita 1922 der Band *Jasnyš*. Im gleichen Jahr kehrt Tret'jakov nach Moskau zurück, wo er Mitglied des Zentralkomitees des *Allrussischen Proletkul't* wird (1922-23) und aktiver Bestandteil der Gruppe *LEF*, die sich um die Zeitschrift *LEF* (1923-25) und *Novyj LEF* (1927-28) formiert hat. In diesem Zeitraum finden Tret'jakovs Gedichtbände *Oktjabrevi i* (1924), *Itogo* (1924) und *Ry i, Kitaj!* (1926) ihr Publikum.

Insgesamt bewegen sich die ersten Gedichtbände zwischen einer didaktischen Ausrichtung auf die LeserInnen und Deutungsfreiheit, die die Verfremdungspoetik gewährleistet. Gemeinsam ist ihnen, dass sie neben Kriegs-, Agitations- und Revolutionslyrik, z. B. „Mjatež“ und „Pervomajskaja pesnja“ in *Jasnyš* sowie „1-oe Maja“, „Marš-plakat“ und „Boec“ in *Itogo*, Themen, Verfahren und Ansätze jener Genres enthalten, mit denen sich der umtriebige Autor die nächsten beiden Dekaden auseinandersetzen wird.

Um Letzteres zu verdeutlichen: Erstens finden wir eine Reihe von Dinggedichten, so *Nožnicy*, *Voskovaja sveća*, *Spielnaja korobka*, „Veer“, „Press-bjuvar“ und „Kovč“ in *Železnaja pauza*. Sie können als Prätexte zur berühmten Skizze *Karman* (*Die Tasche*, vgl. Tret'jakow 1972b) gelten, die dem eigenen Plädoyer nachkommt, die „Biografie der Dinge“ (Tret'jakow 1985) zu erschreiben.

Zweitens stoßen wir in *Železnaja pauza* auf Porträtsgedichte sozialer Typen, darunter „Portret“, „Rebënok“ und „Kočegar“. In den 1930er Jahren wird Tret'jakov diverse Porträts in Prosa verfassen, das bekannteste ist das eines chinesischen Studenten *Džin'ichua* (1930). Später rückt er gezielt Männer, Frauen und Kinder aus dem Kolchos sowie befreundete Schriftsteller und Künstler ins Zentrum seiner Arbeiten. Zudem enthält *Železnaja pauza* Kindergedichte, einen ebenfalls vernachlässigten Teil des abwechslungsreichen Gesamtwerks.

Als drittes Subgenre, das seine Gedichte präfigurieren, kann man die poetischen Topografien ansehen: So antizipiert „Fabrika“, mehrfach abgedruckt (Storicyn 1917, 47; Tret'jakov 1919, 15; ders. 1922, 47; ders. 1924, 78), eine Reihe von Arbeitsorten, die Tret'jakov in Reportagen erkunden wird. In den weiter unten vorgestellten Beispielen aus dieser Untergruppe reißt der Dichter seine LeserInnen auf Reisen durch die erschütterte und sich sammelnde Sowjetunion mit – in einer Bricolage aus Gedichten, die Zeitenwechsel und Raumtransformationen, Wege und Unterwegssein, Städte, Gewässer und Berge hervorbringen.

Topografische Grundierung

Die ersten drei Gedichtbände unseres Autors bilden auf Grund ihrer Struktur aus korrespondierenden Kapiteleinteilungen, der Variation einzelner Texte und Abschnitte in ihnen sowie aus tlw. rekurrenten georäumlichen Referenzen zusammengenommen eine innere, editorisch verschränkte Topografie heraus. Diese Lyrikbände sind durchweg mit Zwischenüberschriften versehen: *Železnaja pauza* enthält die Kapitel 1. *Mal'iki na vyake*, 2. *Treli allegro*, 3. *Krasnye kljaksy* und 4. *Ljalja na Lebede*; der Nachfolger *Jasnyš* besteht aus den Abschnitten 1. *Dyb*, 2. *L'*, 3. *Putëvka*. Während „dyb“ sich als „Aufruhr“ übersetzen ließe (von „vstavat' na dyby“) und „putëvka“ als „Reise“, bleibt *L'* kryptisch. Möglicherweise referiert es auf Ol'ga, die Ehefrau Tret'jakovs. Als Reminiszenz an futuristische Wortzerbröselung reaktiviert die Reduktion auf „L“ das Kapitel des vorhergegangenen Bandes, welches eine „L“-Alliteration im Titel *Ljalja na Lebede* getragen hat. Dass Gedichte über Bände hinweg quasi gesammelt und remixt werden, äußert sich auch in *Itogo*. Dieser Band setzt sich aus den Kapiteln 1. *Osnovnoe*, 2. *Put'*, 3. *Vojna*, 4. *L'*, 5. *Uokeana* und 6. *Ran'* zusammen. Der Teil *Put'*, hier nun „Weg“ und nicht mehr „Reise“, besteht zum

Teil aus Gedichten, die in *Jasnyš* unter *Putěvka* abgedruckt sind. Topografische Lyrik verbirgt sich in *Itogo* zudem im Kapitel *U okeana* und unter *Ran*’.

Auch wenn der Zyklus *Putěvka* erst in *Jasnyš* und *Itogo* explizit als kohärente Serie von Reisestationen präsentiert werden wird, äußert sich bereits in der ersten Gedichtsammlung ein topografisches Interesse. „Vostok v krovi. Neistovyj i grubyj...“, „Pervosneg“, „Doroga , No ““ aus dem Tryptichon „Gorod“, „Sneg no~ami vesny rasporot , V oktjabre est privkus spirta , Do~d stro it po steklu neponjatnye kljauzy“, „Izjubr’“ und „Derev’ja drygajut vsemi listo kami aus *Železnaja pauza* präfigurieren das Reise- und Naturthema. Urbane und ländliche Topoi überschneiden sich, der Wechsel von Auf- und Umbruch ist an Jahres- und Tageszeiten geheftet – es dominieren Kontraste zwischen Nacht und Tag, Abend und Morgen, Kälte und Wärme, Distanz und Nähe, individueller Liebe und kollektiver Energie.

„Vostok v krovi. Neistovyj i grubyj...“ (1913) ist, bevor es mit geringfügigen Änderungen in die verspätete Sammlung *Železnaja pauza* (1919, 7) Eingang gefunden hat, das allererste Gedicht Tret’jakovs in der *Mezonin*-Reihe gewesen und Zeugnis seiner frühen topografischen Orientierung. Wir finden es in der Ausgabe *Pir vo vremja umy* (2014, 50):

>AB: 2 : @28. 58AB>2K9 8 3@C1K9
 = 70<5=8; AB: ; O=>-3>; C1>9.
 =0: 0B=515AC? 5@ 8AL 4@6 => B@C1K
 6 84: 89 4K< 2>AE>48B=04 B@C1>9.
 >AB: 1C@ 8B => 2>74CE=5 : >; 51; 5<;
 =5< A8=520 8 A256 5ABL 2A5E <>@9.
 A87K9 A25BA >; L78B?> G@K< AB51; O<
 " 0: 8E=5=C6 =>-6 5; BKE D>=0@9.
 / A=59 @7L10 : 8@ 8G=03> 10; : >=F0
 2>BC6 5, 157l @6 =>ABL? @: >; >2.
 B C40-B? ?>4? @K3=C2H55 A; =F5
 6 5B?>F5; C9 =0 @1@E : C?>; >2.

Die Unruhe der Entstehungszeit verdrängt die Vorstellung eines abgelegenen, die romantische Fantasie nährenden Sibirens, welches man noch hinter dem „gläsern-hellblauen Osten“ im zweiten Vers vermuten konnte. Doch die Natur Sibirens hat eine erlösende Funktion, sie vermag in diesem Tableau die Gewalt unter Menschen zu schlichten. In die Höhe ragende Schornsteine der Fabriken stützen das Landschaftsbild, während die horizontale Fläche unter ihnen „brodelt“ („1C@ 8B“). Zusammen mit dem Balkon sind sie das einzige positiv („4@6=>“) markierte Merkmal der Zivilisation, wobei beide dank der Neologismen naturalisiert wirken: Die Schornsteine gleichen „schwarzen Stengeln“

(„G5@K< AB51; O<“) und der „Ziegelsteinbalkon“ („: 8@8G=03> 10; : >=F0“) rückt durch die Falschschreibung des Adjektivs, auch beim späteren Abdruck des Gedichts beibehalten, und durch das verfremdende Suffix „c“ in die semantische Nähe einer Pflanzenbezeichnung.

In diesem Gedicht siegt noch die Natur über die Industrialisierung und Urbanisierung: Der Himmel über der Stadt bleibt vom Geschehen unter ihr unbeschadet, wenn es heißt, „die Luft aber berühren wir nicht“ („=> 2>74CE=5 : >; 5-1; 5<“). Während in der Luft „A8=520 8 A256 5ABL 2A5E <>@9“, die Leuchtkraft der blauen Farbe und die Frische aller Meere erhalten bleiben, wird das gelbe Leuchten der Straßenlaternen überflüssig („=5=C6 =>-6 5; BKE D>=0@9“). Das Bild entspricht, intermedial gedacht, einem expressionistischen Gemälde, das auf Kontrasten zwischen der Horizontale und der Vertikale, zwischen weichen, runden, diffusen (Kuppeln, Himmel, Sonne) und harten, linienförmigen, kantigen Formen (Schornstein, Balkon, Laternen, Stengel) sowie auf Komplementärfarben aufbaut. Ein intensiver Komplementärkontrast ergibt sich zwischen Blau, das die Luft und die Meere (kenn)zeichnet, und Gelb-/Orange der Ziegelsteine, Laternen und leuchtenden Kuppeln.

Die Macht der Sonne setzt den Schlusspunkt. Mit ihrer Ambivalenz rahmt und verstärkt sie das Eingangsbild als Gegengewicht zu anderen Grundelementen. Ihr Feuer ist rettend, wenn man die beschleunigt-aufspringende Sonne als gängige Metapher für die Revolution liest. Sie ist ebenso aggressiv, da sie christliche Menschenliebe oder allgemein Religion, für welche dieser Kuss stehen kann, verbrennt und an ihre Stelle tritt: „ 6 5B ?>F5; C9 =0 @1@E : C?>; >2“. Dadurch, dass der Kuss die „Rippen der Kuppeln“ berührt, die Kirche einem Körper gleicht und somit der Natur zufällt, liegt es nahe, dass es sich um Erlösung handelt – die Sonne ‚liebkost‘ die Stadt, verströmt über die eingangs aufgerufene Kälte versöhnende Wärme und Frieden. Demnach schießt im Osten die Symbolsonne der Revolution empor, setzt die Peripherie zum Ausgangspunkt der Umwälzung und erneuert radikal das Land.

Auch „Sneg nožami vesny rasporot“ (1914) in *Železnaja pauza* (1919, 23) rückt die Natur als Herrscherin ins Zentrum. Ihre Allmacht harmonisiert den Kontrast von Natur und Technik, vor allem im Ausschöpfen sprachlicher Verfahren der Naturalisierung, die mitunter den Schreibprozess selbst als einen ‚natürlichen‘ in Szene setzen. Wenn in „Sneg nožami vesny rasporot“ der Frühling den Schnee aufschlitzt, lässt die Metapher ans Aufschneiden von ungelesenen Seiten eines Buches, an einen sich eröffnenden, noch unbekannten Text denken. Hier das Gedicht, visuell im ‚schnittigen‘ Strophenzickzack angeordnet:

! =53 =>6 0<8 25A=K @A?>@B
 15; KE : ; Q A0E 75<; O3>@8 7>=B
 BA >C8; @7<>G5=K9 3>@4,

45 2 <C755 274>E=C; <0AB>4>=B
 ! ; 8=7K =510 A; 8205BAO A8=L: 0
 ; C6 8, @: 8, 0: @9 8E @ 02.
 >574 A?>E>B=>9 4@6 LN A0=328=8: 0
 0G5@8; AQ 2 ?>; 5 70@ 02.
 / 2 : C? M>B 5; : =C; I 5: >; 4K.
 =51> – 27<0E8 273; O4=KE @: 5B
 ! 7048 3>@4 – B0< I 5: 8 <>; >4K,
 . 1: 8 3; O4: 8, 2 F25B0E 6 0: 5B
 5@A<5E A8=520B>9 70: 0; : 8,
 ?>4 A5@F5< ?5A=8 1@4B...
 0 ; 8F5 B2>5< 425 D80; : 8
 @40NBAO=0 ?; >I 04CE.

Die Erde, aus der Vogelperspektive betrachtet, ähnelt einem dunklen Blatt Papier mit weißen Flecken. Der Unterschied zwischen Papier und Schrift ist verdreht und ein Stück weit aufgehoben, genauso wie der zwischen Erde und dem Horizont. Der Naturalisierungsprozess verlebendigt sowohl Totes, Konseriertes, als auch die Infrastruktur und die Stadt: Die letztgenannte „springt zur Seite“, ein Urzeittier im Museum seufzt. Die vereinheitlichende Naturalisierung ist nur aus der Distanz einer Betrachtung von oben möglich. Sie wird ein zentrales Merkmal Tret’jakovs Raumwahrnehmung bleiben, im Wechsel mit Nahbetrachtungen wie bei Dinggedichten und Einzel(ort)porträts.

Das lyrische Ich befindet sich im Zugabteil, wo es nach innen und nach außen hin Grenzen überschreitet, indem es den Türriegel abmontiert und raketenartige Blicke nach oben wirft: / 2 : C? M>B 5; : =C; I 5: >; 4K. / =51> – 27<0E8 273; O4=KE @: 5B In der zweiten Strophe führt der fast obligatorische Zug, ein wiederkehrendes Motiv, ein Eigenleben als Wurm, der sich auf dem Feld verläuft und lacht. Die Ränder der Gewässer sind rostig, die „bläuliche Abhärtung“ (A8=520B>9 70: 0; : 8) in der kalten Großstadt nimmt die Bläue der Himmelslinse auf (! ; 8=7K =510 A; 8205BAO A8=L: 0) und kehrt im kühlen Violett der Veilchen wieder, die am Ende anstatt von Augen im Gesicht eines angesprochenen Gegenübers aufscheinen.

Im „Frühlingsschlitzten“ ergeben Blau und Rostgelb einen für unseren Autor charakteristischen Komplementärkontrast, wobei @ 02 sowohl die Konnotation von Rost als auch von Grölen hat. So gelesen, hallt die Lachsemantik der Natur in der Stadt wider. Synästhetisch durchdringt sie „das Lachen der bläulichen Abhärtung“: 5@A<5E A8=520B>9 70: 0; : 8 .

Die dialogische Struktur zweier Beobachtungsinstrumente – einer Linse und der Veilchen-Augen – finden wir auch zwischen lyrischem Ich und seinem Adressaten vor. Die Adressierung, wahrscheinlich an Ol’ga gerichtet, der Tret’ja-

kov mehrere Gedichte widmet und die er mit „Jasnyš“ anspricht, kennzeichnet den letzten Abschnitt von *Železnaja pauza* und die Sammlung *Itogo*. Die Funktion dieser exklusiven, emotional angesprochenen Person geht jedoch bald auf den Massenleser über.

Gleichzeitig stoßen wir in den 1913 erschienenen *Mezonin*-Gedichten auf eines, das sich für technischen Fortschritt, Elektrizität, Eisenbahnschienen usw. begeistert (2014, 82). Während nun die Zivilisation mit der Natur konkurriert, löst das „Wir“ den Einzelsprecher ab. Die Natursemantik dient als Wortmaterial, um rhetorisch eine künftige Raumumgestaltung zu vollziehen. Das Gedicht präsentiert ihre Ausführung:

K AB@8< : ; 5BC0BK9 15B>=K9 >AB>2.
 ! ?0CGL59 ; >2: >ABL N A? ; 5B05< @; LAK.
 # A=8B5, A 01K5, 2 75<; 5 ?>3>AB>2,
 >: > A8; L=03> 273; O=CBL >A<5; LAQ
 K AB5: ; 0 ; L48ABKO>B 8; 8 >: =0<,
 75<; 5 8 2 2>74CE5 <K BO=5< ? @2>4.
 45AL 4K< A? 8@; 8BAO4528CL8< ; >: >=<.
 KBL>AB@273; O4=K<8 – =0H ? 5@K9 4>2>4.
 0< – 45=L A53>4=CH=89, 0 20< – 2G@H=89.
 0< – A2>52>; 85, <>5=B<>5=B0,
 K @6 5< ; >?0AB8, 2728205< 10H=8,
 >4 =0<8 =5@=0OAB0; L=0O; 5=B0.
 (2K@5< =0 75<; N 1K; K5 2KG5A 8.
 C3@ABK9 G5@? =0H – =0 3@1=5 <830.
 0< 1C45B<C7K: >9 72Q <5B0; ; 8G5A 89,
 : 0? 5; L<59 AB5@< – E>B5=L5 A42830.
 28A 0E>1BO=CBKE – B>; G 8 0@B5@9&
 =AB8=: B4286 5=8O& ! : @CB8; 8AL A? 8FK&
 A5 @B<K 24@15738& =0AB56 L 425@&
 =0AB>CI 55 C6 5 ; 8HL A=8BAQ

Tret’jakov bedient offensichtlich Topoi der europäischen Stadtlyrik seiner Zeit, so die Kappung der Geschichte zugunsten der Gegenwart, getragen von Neologismen („! 8; L=03>“, „; L48ABKO“) und Klangarrangements. Die zahlreichen Assonanzen, die vor allem mit „o“ arbeiten („15B>=K9 >AB>2“, „; >2: >ABL N“, „?>3>AB>2“, „>: >“, „>A<5; LAO“, „>B 8; 8 >: =0<“, „2 2>74CE5“, „?@2>4“, „; >: >=<“, „4>2>4“, „A2>52>; 85“, „<>5=B<>5=B0“, „; >?0AB8“) verlagern sich im letzten Drittel auf die Dominanz von „y“ und „i“, z. B. in „(2K@5< =0 75<; N 1K; K5 2KG5A 8“. Die Fortschrittspanegyrik klingt in der Leichtigkeit an, mit der „wir“ die Infrastruktur quer durchs Land ausbauen. Die

technische Vermessung wird zum natürlichen Vorgang, dem Weben eines Spinnennetzes gleich und mit Nervenbahnen operierend:

! ?0CGL59 ; >2: >ABL N A? ; 5B05< @; LAK. [...]
 75<; 5 8 2 2>74CE5 <K B0=5< ? @2>4. [...]
 >4 =0<8 =5@=00AB0; L=00; 5=B0.
 (2K@05< =0 75<; N 1K; K5 2KG5A 8.

Auch wenn diese Stilistik aus dem universalen Baukasten urbanistischer Poesie der Moderne schöpft, hören wir einen unverwechselbaren Ton heraus: Didaktisch nahegelegte Eigenschaften, darunter der Appell, eine bestimmte Beobachtungsschärfe auszubilden („ KBL >AB@273; 04=K<8“) und eine Zeit- und Raumfiguration, zu der dieser futuristisch ‚richtige‘ Blick führt. Mit seiner Hilfe sehen wir, wie die Stadt vom Gerippe an fertiggestellt wird, bis die Gegenwart zur Vergangenheit wird, so dass sie im Schlaf erinnert werden kann.

0< – 45=L A53>4=CH=89, 0 20< – 2C5@H=89.
 0< – A2>52>; 85, <<5=B<<5=B0,
 [...]
 =0AB>Q 55 C6 5 ; 8HLA=8BAQ

Dieses Konzept erlaubt keine Gegenwart an sich, ein Moment bezieht sich auf das nächste. Sie reihen sich syntagmatisch wie eine Wortfolge auf, bei der die Bedeutung eines Worts bzw. Moments erst in Relation zum folgenden entsteht. Das Gedicht endet mit der räumlich visualisierten, eintretenden Zukunft. Das Beharren auf der im Realisieren begriffenen und am Textende vollendeten Gegenwart-Zukunft gründiert Tret’jakovs Reisetexte, unabhängig von der Gattung und vom Grad der Verfremdung: Selektiv präsentieren sie Orte und Menschen, an welchen sich der Umbruch ablesen lässt – als ein trotz aller Hindernisse gelungener und nicht erst zu gelingender.

Die Vergegenwärtigung des Sozialismus ist bei aller beschworenen Natürlichkeit ein sprachkünstlerischer, nur durch Sprache möglicher Vorgang. „ K AB@8< : ; 5BC0BK9 15B=K9 >AB>2“ steht damit für eine Raummodellierung, die in der Prosa ebenfalls poetische Verfahren einsetzt, sie jedoch als nicht-verfremdende Dokumentation einer Fiktion inszeniert, die nunmehr Fakt sein soll. „Der Poet als ‚Macher‘ baut die Gegenwart [...] unter dem Gesichtspunkt der schon realisierten Zukünftigkeit. Das Futurum tritt als immanente Kategorie in die *Gegenwart*, als eine jeweils noch nicht sichtbare Gegenwärtigkeit“ (Hansen-Löve 2005, 707). Um deren Sichtbarmachung bemüht sich Tret’jakov mit allen Mitteln und Genres. Die Selbstbezeichnung *Faktografie* führt daher ein Stück weit irre bzw. trägt zum Ziel bei, da dieses Schreiben weniger eine Bestandsaufnahme vornimmt, als vorgibt, eine Utopie zu repräsentieren. Wenn

Tret'jakov in LEF-Manifesten fordert, man müsse eine Kunst für alle schaffen, die statt nur zum Konsumieren zum Produzieren seitens aller einlädt, dann geht es ihm um eine ‚Produktionsfertigkeit‘. Diese Fähigkeit bildet er durch Reisen und Textarbeit heraus: den Raum als verfremdeten zu beherrschen und ihn im kollektiven Blick gemeinsam mit seinem Publikum weiter zu kerben.

Demnach legen Tret'jakovs früheste Gedichte in den *Mezonin*-Almanachen und im ersten Lyrikband *Železnaja pauza* eine für seine Raumkonzeption grundsätzliche Spannung an: einerseits die expressionistisch-ambivalente Begeisterung sowohl für technische Errungenschaften als auch für die Natursymbolik und andererseits die Legitimierung seiner Sprachmacht durch das politische Engagement. Die Verfremdung wird im zweiten Gedichtband *Jasnyš* in Bezug auf die Topografie der Sowjetunion noch stärker motiviert – als eine Sprache der Naturalisierung des gesellschaftlichen Neustarts.

***Jasnyš*: Ästhetik der Transformation**

„Knige“, das Vorwort zu *Jasnyš*, postuliert, der Dichter sei ein Wortarbeiter und Wortkonstrukteur, ein Meister der Sprachschmiede in der Fabrik des Lebens:

>MB – B; L: > A; >2>@1>B=8: 8 A; >2>: =>AB@: B>@ <0AB5@&G5: >2: 8 =0 702>45 6 82>9 6 87=8 (Tret'jakov 1922, 5). Der Unterschied zwischen Poesie, Alltag und Alltagssprache soll aufgehoben werden, so die Forderung. Die Wahrnehmung eines Gedichts begreift Tret'jakov als eine flüchtige Erfahrung, bei der es auf ihre nachträgliche Wirkung ankommt. Das Gedicht erfüllt seinen angleichenden, menschenwürdigen Zweck, sobald es geschrieben oder gelesen wurde; es dient als Übung für Verfahren eines konstruktiven oder wohl eher konstruierenden Zugangs zum Wort: >A? @CB85 AB8E0 – ?>2B>@>5 ? @>4>; 5=85 <0B5@0; 0, CA2>5=85 ? @Q>2 : =>AB@: B82=>3> ?>4E>40 ?>MB0 : A; >2C“ (ebd.). Das Gedicht soll keine Ikone sein, kein Werk der Hochkultur, das man anbeten soll, und es soll nicht lange existieren. Der Autor gibt in dieser Logik die Lyrik auf, sobald er sie sich angeeignet hat. Die Präambel attestiert ferner die Gleichsetzung von Natur und Kultur, Mensch und Ding. Sie sind gleichermaßen Herausforderungen; man solle von einer zur nächsten eilen, vertraut gewordene Formen aufgeben und zu neuen übergehen. Tret'jakovs Wechsel von Orten und Genres steht damit im Einklang, nicht jedoch sein Set an Verfahren, das sich relativ stabil durchs Werk zieht.

Nach der Anspannung angesichts von Hindernissen entstehe Freude an gemeinsamer Bewältigung. Überwunden werde auch der konservative Alltag, der Dinge zu Heiligtümern verherrlicht und Menschen zu Dingen degradiert habe:

53 ?> : @<=5B@?0< ? @>4>; 5=89, 1 @A0=85 CA2>5=KE D>@> 2 : >B; K =>2KE : =>AB@8 @20=89, 56 5<8=CB=00>B40C) G5; >25G5AB2C 3@4CA>2 A2>53> @1>G53> =0? @6 5=80– ; 8HL 745AL 2K7@205B @4>ABL A>2<5AB

=>3> >A8; 820=8O : >A=>AB8 1KB0, >1@0I 0NI 53> 25I 8 2 A20BK=8, 0
; N459 2 25I 8. (ebd.)

Tret'jakov schlägt den umgekehrten Weg an, indem er Gegenstände, Städte, Flüsse und Berge verlebendigt. Er stellt sie auf eine Stufe mit dem (schaffenden) Menschen und in eine produktive Wechselbeziehung, nebenbei im Sinne der heute in den Sozialwissenschaften prominenten Akteur-Netzwerk-Theorien.

Zugleich bleibt er den stilistischen Strömungen seiner Zeit verpflichtet. *Jasnyš* beginnt mit einer zusätzlichen, poetischen Einleitung Moej auditorii. Spi . Das lyrische Ich gibt sich in Majakovskijs provokatorischer Manier. Die usurpatorische Anrede verbietet dem Publikum den Mund und zwingt es, „Mohn durch die Augen zu trinken“: „ :< ?C=F>2K5 <0: 8 ?8BL / >B@: >B02K9 @?>- @<!“ (1922, 7) Seine Worte gleichen Drogen, an denen sich die Adressierten berauschen sollen. Sie werden mit Worten vollgestopft und als unentbehrliche Adressaten in sein Schreiben eingebunden. Mehr noch, das Publikum tritt mit dem Sprecher gemeinsam eine Aufgabe an. Der überhebliche, lachende Sprachkünstler nimmt seine LeserInnen mit auf den Weg: „ >@30 2 A8=85 2>; >AB8 / ! >; =5G=>9 38@9 ?@3=CB0“ (ebd.). Am Ziel steht die Sonne in der Metapher einer Hantel, sie wird Schlussakkord vieler Gedichte sein. Das Ende der Ansprache spitzt beide Haltungen zu, die wütende Verachtung gegenüber Gewalt und das Gelächter: 0: ; 5?0BL=0 <56 1@285 ?@87 AB0; L=>9“ (ebd., 9).

Darüber hinaus signalisiert das ‚Speech‘ performativ das formalpoetische Credo der folgenden Gedichte. Es ist von Assonanzen („o“) und Alliterationen („r“) durchzogen, abab-Reime halten das achtstrophige Gedicht zusammen, zum Teil relativ frei gereimt und rasch lesbar, zum Teil durch unerwartete klangliche und semantische Montage verfremdend-verstörend.

Die Ästhetik der Transformation demonstriert insbesondere der Übergang vom Liebesbekenntnis zum Erlebnis des Revolutionsraums. So propagiert das Gedicht „Voskresnik“, datiert auf 1921, den Abschied von der Liebe (ebd., 24-27, hier 26-27). Stattdessen begrüßt es die Überwindung des Worts bzw. Lieds, um zur Tat zu schreiten, zum Bau von Häusern – immer, auch am Sonntag, und überall, auch im Gedicht. Die Umwandlung gipfelt im Symbol der Sonne:

! 5@F5?
45AL?
5B
! 5@F5 – : C40 CH; 8.
! 5@F5 B>; : 05BAOA=8<8,
0 ?C=F>2< 3>@C2K3@100: C; 8.
! >; =F5?
" 0<?
5B
! >; =F5, =0?Q 82 : 0@BC7,

; 028B8 H; N78BH; 0: 8
 70@A 8 A8=8E 1; C7.
 ! ; >2>?
 ? 5A=5?
 5B
 ! ; >2> CH; > 87: =86 5: .
 " 015; U 8: - 2 AC5B=5
 &8D@K=0 F8D@K=86 5B

 ; O=L

 2KAL: 8@8G=K5 A=0BK,
 : >B>@KE; 04=> 6 8BL
 <C? 5206 =>! 0, BK!
 E>48 2 MB06 8!

Die Sonne ersetzt das Herz und wird vom Wort verdrängt, das wiederum zugunsten von Zahlen und „Stockwerk-Sonaten“ verschwindet, getragen von der Struktur eines wiederkehrenden Dialogs aus Frage und deklamierender Antwort. Die Anthropomorphisierung der Sonne erlaubt, dass sie sich „eine Jacke anzieht“ und dass sie einem Fabrikarbeiter gleich Schlacke schmilzt und schleust, was auch im Russischen eine „Š“-Alliteration hervorruft.

Interessanterweise schleust sie, nun die Herrscherin über das Wort, die Schlacke in den „Dschungel der blauen Blusen“. Die Agitpropgruppe *Sinjaja bluza* habe ihr Ziel noch nicht erreicht, erklärt Tret’jakov (1928b, 6). Die *Blaue Bluse*, eine pluriästhetische Agitationskunstform, die von allen für alle gedacht war und das bürgerliche Theater zu verdrängen vorhatte, sollte sich weniger auf die „ästhetische Schärfe des Verfahrens stützen“ und mehr auf Faktizität, Aktualität und Konkretheit des dargebotenen Materials, um der „kollektiven Baustelle“ nützlich zu sein (ebd.). Die Fantasie, dass die Tat das Wort überwindet, kann nicht anders als in der Metaphernevokation erfolgen: Es verschwindet nicht aus dem Gedicht, das die Leitmetapher von der Baustelle, einem Faktum sozialistischen Umbaus, verwendet und den Adressaten einlädt, die Etagen der ‚Ziegelsteinsonate‘ zu betreten. Das Lesen wird zum Ersatz für das Bauen, ganz im Sinne von Tret’jakovs operativer Poetik (vgl. Mierau 1976).

Das Moment der Umwandlung durch das eingreifende Wort betrifft auch individuelle Emotionen des lyrischen Ichs in Liebesgedichten: Sie weichen kollektiver Erlebnislust in Bezug auf den Revolutionsraum, der vom Sprecher und seinem Publikum erfahren wird. Im Abschnitt „L“ in *Jasnyš* finden sich noch Liebesgedichte an Ol’ga wie „Ol’gar“ und „Lel“. Der Titel des Gedichtbandes steht für eine zärtliche Koseform, mit der Sergej Michajlovi seine Frau bezeichnet hat – ein Neologismus, den man mit „Klarling“ übersetzen könnte, durchaus in Anlehnung an das englische „darling“. Diese Wortneuschöpfung

verteilt sich auf drei Gedichtbände. So lautet „Jasnyš“ (1919) der Titel des letzten Gedichts von Tret’jakovs erstem Band *Železnaja pauza* (1919, 62):

/ A=KH

5@2LO4@K30NB2A5<8 ; 8AB>G 0<8.
 >@K A>B@B87 A8=CB> : C@20.
 BA> ; =F0 3; 070 6 <C@20N
 45; 0N 2A5 8 AB>G 0<8.
 ! >? : 8-10@=K, ; >E<0B> 75; 5=K,
 53; 8 8 1> : 0<8 4KHCBAB>.
 06 4>9 4CH5 1KBL 75; 5=>9 25; 5=>
 A 0: 0BL 2> 2A5 G5BK@ : >? KB0.
 5B 8 E@I 8: ? 5@3=8!
 0E-? 0E, 2 ; 8F> A8@=L
 A5 : 070GL8 : C@=8
 ! 18; 8 H0? : 8 =0 15: @=L,
 , 1>; LH8<8 ?8: 0<8
 0: ; >=OAL=0 2K@G C,
 75; 5=8 =0BK: 0; 8
 ! >; =5G=KO4K@G 8.
 >@3C?>G5H8 A8=8< 30; >?>!
 >4@18, ? @B@, 70CC@9AO2>?>!
 > 70; 82C75@8BAO: >=A 89 E@?.
 >; >B8B5; LF5? BC?! 0?!
 A> ; =F0 ?>F5; C8 A>; >=K
 ! 04CBAB: 0? ; O<8 =0 ?>; C2>; =K,
 ; 53 A8=55 A8=8E A 82
 0 A8=C1@H5=K9 70; 82.

Obwohl der Titelbezug ein Liebesgedicht suggeriert, liegt mindestens genauso deutlich ein Landschafts-, Revolutions- und Aktionsgedicht vor. Die Natur agiert vom ersten bis zum letzten Vers wieder als Hauptprotagonistin, die Statik ihrer Idylle gerät in Bewegung: Bäume zappeln mit allen Blättern, Berge schauen aus dem blauen Dunst, Berggipfel gleichen Lämmern. Zweige biegen sich, Pferde galoppieren auf Wegen, die von rasenden Reisenden leer gefegt wurden. Auch die adressierten Ausrufe tragen zur Dynamisierung bei.

Das lyrische Ich, das noch als Restmerkmal des expressiven Liebesgedichts in Erscheinung tritt, mache alles gründlich, verkündet es, und geht prompt zum agitatorischen Gestus über: „ 5B 8 E@I 8: ? 5@3=8!“ Die Natur steht hier für den Sprach- und Tataktivismus, mit welchem man den Bogen zu überspannen habe, wie ihn der LEF-Mitarbeiter in seinem Artikel „Peregibajte palku!“ fordert (Tret’jakov 1928c). Dort kritisiert er individuell-melodramatisches Pathos in Theateraufführungen. Analog, könnte man sagen, streicht er die Individualität des Liebespaars aus seinem Gedicht und implementiert jene Komponenten, die

er bei Terentiev in diesem Artikel lobt: 25A5; >5 87>1 @B0B5; LAB2>, : @? : 89 A0@07<, 2KA>: 00B5E=8G=>ABL 8 CC2AB2> 7; >1>4=52=>AB8 (ebd., 34).

Dem Befehl, den Bogen zu überspannen, entsprechend, steigert das Gedicht seine Dynamik. Mit dem Übermut eines Kosaken, der sich die Mütze in den Nacken schiebt, spießt das lyrische Ich, das sich in der zweiten Strophe verkollektiviert hat, offenbar Sonnenstrahlen auf – die Substantivierung von „solne nyj“ in „! >; =5G=KO 4K@G 8“ indiziert eine organisierende maskuline Sonnengestalt. Direkt im Anschluss fordert das Gedicht auf, den Weg mit „blauem Galopp“ („A8=8< 30; >?<“) freizulegen, das Haff durch das Schnarchen der Pferde zu zerteilen und durchzuwischen („>4@18, ?@B@“), bis sich die Küsse der Sonne – ein wiederkehrendes Bild – auf die Wellen setzen und das Haff sich auf dem Rücken ausbreitet. Diese Körper bzw. Verkörperungen ergeben eine symbolische Topografie der Städte, die ihren von den Kriegswirren gebeutelten Zustand zu überwinden versuchen.

Im Band *Jasnyš* ist die Rede von „Jasnyš“ lediglich im Gedicht „Mjatež“ (Tret’jakov 1922, 9-11), in welchem er offenbar Ol’ga anspricht: ! <>B@ 6 5, <>9 : @B 89 / A=KH (ebd.). Der Band enthält außerdem den Text, der mit dem Vers >F5; C9 8 3; >B>: 28=0 =5 >4=> ; 8? (1920) beginnt. Am 7.4.1921 erscheint dieses Kuss-Gedicht in *Dal nevosto naja tribuna* unter dem Widmungstitel „Jasnyšu“. Diese bis auf den Titel unveränderte Version des Gedichts hat Gerhard Rühm nach einer Interlinearübersetzung von Oskar Törne ins Deutsche übertragen (Rühm 2005, 1276). Es folgt das Gedicht auf Deutsch und Russisch, die russische Version ist dem Band *Jasnyš* (1922, 37-38) entnommen.

ein kuss wie ein schluck wein

sind kuss und ein schluck wein nicht gleiche wahl,
wenn nah du deiner lippen nektar schenkst?
ganz ähnlich mag man brüllen, dort aus qual
und da, wie du dein siegesbanner schwenkst.

die hände können flechten und zerreißen
und auch wie seemannsknoten fest umschlingen,
im auge steht ein tropfen heisses eisen,
von einer mutter selbst nicht zu erringen.

schau her, der augen trällerndes gelärme –
ein boot, von wellen des begehrs geschlagen!
ich Sorge bis zum morgenwind für wärme:
du sollst ein kleid aus meinen küssen tragen.

ich will, die backen ohne scham in flammen,
 verlang es!, stossgebete bergwärts hetzen,
 vom gipfelschrei berauscht den abrund rammen,
 als ein von lüsten ausgesaugter fetzen.

den rücken überrieseln sterner noch,
 die lippen schnappen röchelnd luft
 nach wildem tanz... der leib fliegt hoch –
 das sprengwerk rebellischer sonne ruft!

>F5; C9 8 3; >B>: 28=0=5 >4=>; 8?
 " 0: 6 5 ; 5? CBA03C1K 2K?8BL A 04.
 48=0: >2> <>6 => : @G0HL>B1>; 8
 >BB>3>, CB> B2>8 2K<?5; 0.

C: 0<8 <>6 => 2C70HL 8 @70HL
 =56 =55 <>@A 8E C7; >2 >1=8<0BL
 2 3; 070E 3>B>20 A 570 6 5; 570,
 0: >9 =8 >4=0=5 2K?; 028B<0BL

>BB515 3; 07 70A28AB52H89 @: >B
 7K1CE B>A 8 0?5; LA8=>2K< 1C5<!
 %>G5HL – 8 AB0=C4> ABK4=59 2>AB>: 0
 ?; 0BL5 ; N128 >4520BL ?>F5; CO<8.

%>G5HL – 8 I Q 8 70; 82 15AABK4AB2<,
 0 BQ? ; K5 3>@K <>; 8B2C2A 0@1: 0N
 A2KH: 8 28730 @E=C @718BLAO
 ?@?0AB8 AB@AB8 87<CC5==>9 B@?: >N.

?>; 75=L 72Q74 <C@H8BB5; >,
 3C1K C<@B>B4KH0BLAO>BB0=F0&
 04> – 8 1C45B CB>1 B5; > 27; 5B5; >
 7@K2< 3@=0B>2K< A>; =F0-?>2AB0=F0

Anhand der Metaphorik der Liebe arbeitet Tret'jakov eine Topografie der emotionalen Expansion heraus, die das lyrische Ich beherrschen könne. Das männliche Ich bietet seiner Frau, und in der Adressierung seiner Leserschaft, grenzenlose Liebensdienste an: Er ist bereit, „bis sich der Osten schämt, / ein Kleid aus Küssen anzuziehen (%>G5HL – 8 AB0=C 4> ABK4=59 2>AB>: 0 /

?, 0BL5 ; N128 >4520BL ?>F5; CO<8). Er wird allen Herausforderungen gerecht, sein Gebet besteigt Berge: 0 BQ; K5 3>@K <>; 8B2C2A 0@1: 0N . Das Ende versichert, dass, wenn erforderlich, der Körper wie ein „Sonnenaufständischer“ fliegen wird: 04> – 8 1C45B GB>1 B5; > 27; 5B5; > / 7@K2< 3@=0B>2K< A>; =F0-?>2AB0=F0. Die erotische Konnotation eines Höhepunkts ist relativiert, der physische Akt und die Rolle des Mannes, der ihn vollzieht, sublimiert die Rolle des Rebellen, der seine Kräfte für die Revolution mobilisiert.

Mit „Tu“ betitelte Gedichte, von denen sich eines in *Železnaja pauza* und eines in *Jasnyš* findet, kippen ebenfalls von der Liebesäußerung zum Bekenntnis, die Dichtung ordne sich dem kollektiven Gesellschaftsprojekt unter. Im ersten „Tu“-Gedicht (Tret’jakov 1919, 61) erinnert das männliche Ich die Frau bzw. Leserin rhetorisch fragend daran, dass sein Wort einem (männlichen) Wortgott diene und nicht etwa persönlichem Gefühlsausdruck: „ GB> : 06 4>5 A>2> ?>MB>2> – / >; 8B20 @<048=5- >3C / - B> 701K; 8?“ Der aktive Sprecher verteidigt sich gegen eine stumme Anschuldigung, indem er den Lustgewinn von der körperlichen Ebene in die sprachliche Sphäre verschiebt: GB> : 06 4001C: 20, 8 1C: 2K 72C ; / 72C: 0 4KE0=L5 – F25BCI 00? @8E>BL“

Eine andere Art der Sublimation motiviert in *Jasnyš* das männliche Ich zur abenteuerlichen Expeditionsfahrt nach Malaysia (Tret’jakov 1922, 33-34). Die Liebesenergie wandelt sich in diesem Text in eine kolonial gefärbte Reisebegeisterung um. Offenbar wird die Geliebte zur Begleiterin Tu. Mit Tu, klanglich und von der Funktion her fast ein „Du“, plant der männliche Part die Aneignung der Vertikale, als er sie auffordert, gemeinsam in die Höhe zu fliegen („ C / >; 5B8< 2 2KA>BC“). Tu fragt er letztlich, ob die Sehnsucht erfüllt, das Ziel der Reise erreicht sei. Ohne eine Antwort abzuwarten, fordert der Sprecher Tu (und die Leserin) auf, daran zu glauben, dass in der Ferne alles gut werde. Man benötige nur eine Schärfe des Blicks und ein wenig Salzglitzer, um das Versprechen am Horizont zu erkennen:

A5 CAB@8BAQ " C
 ">; L: >=04> 3; 070< >AB@BC
 =5<=>3> A>; 5=KE 1; 5AB>: .

Mag hier der Aktivismus hyperbolisch bis komisch erscheinen, so spielt das Langgedicht auch die für unseren Autor und die Sowjetunion charakteristische Idee von der Beherrschung des Raums mittels fantastischer Reisen durch. Der Wechsel zwischen der Vogelperspektive, die den Überblick über die gesamte Erde erlaubt, der das lyrische Ich in seiner Allmacht, auf dem Höhepunkt angelangt, gar befiehlt, sich zu drehen („ 028A; 0 2KAL C@8B 2 CH0E ?>; 5B / 5@8AL, 75<; Q 5 2K25@5HLAQ ?@2>!“), und der beschreibend-

teilnehmenden Annäherung an einzelne Orte wie an die abgelegene Insel prägt die Stilistik von Tret'jakovs Reiseprosa der 1920er und 1930er Jahre.

Im Verlauf des Reise-„Tu“-Gedichts imaginiert sich das lyrische Ich auf einer Schifffahrt zur Insel Java, die er im jugendlichen Überschwang und ausgekosteten Kampf mit Wind und Wetter ansteuert. Man könnte auf der Liebespaarebene die Reise als eine Aufheiterung des „Grustik“, wie die traurige „Tu“ genannt wird, auffassen. Auf der geopolitischen Ebene unterbreitet das Gedicht keine rein touristische Unternehmung und kein reines Frönen der futuristischen Geschwindigkeitsobsession, sondern verweist auf die imperiale Expansionspolitik, die nicht nur den russisch-nördlichen Teil Asiens, sondern auch dessen südlichen Teil erfasst und bis nach Java reicht – oder karriert diese.

/ / 2C286 C=002C
 / 25AL-3; 070. / A8=8E3; 07>@20.
 <>: < ?04CG8< 2>74CE @C
 [...]
 A5 7=05B =>=5 A 06 5B
 C 0<8 : @?: >, : @?: > A206 5B
 <>; @; 82> ?>3; 048B
 [...]
 >BC, K1=C, A01; 54=K9 @AB8: !...
 2A5 MB> 1C45B2 25; 8: < ?>ABC
 @240, " C!

Bemerkenswert, da im Widerspruch zu kolonialen und exotisierenden Topoi der Aneignung, ist die Schilderung des Einheimischen, der alles weiß, nichts verrät und die Reisenden fesseln wird. Die Umkehrung der Rolle des Flug- und Beobachterdemirurgen zum Gefangenen eines Einheimischen, der die Kontrolle hat, deutet darauf hin, dass Tret'jakovs Lust an der Verfremdungsästhetik mit einem gewissen Sinn für Humor und Selbstironie einhergeht.

Ferner enthält die dritte Gedichtsammlung *Itogo* im Abschnitt „L“ ein Gedicht namens „Jasnyš“ (Tret'jakov 1924, 59-60), das aber nicht mit jenem identisch ist, mit welchem *Železnaja pauza* geendet hat:

/ A=KH.
 5=0 - =56 =>=>6 =>.
 @3 - @30=L
 N1>2=8F0 - 2 ; >1 8 =8F.
 5 B> BK.
 5 B> BK, 0 1> 55
 <>>BLE; 510, CAK?0=K9 A; LN.
 / ?>4>H2 > ?0=5; 8 : @0A=>HC
 40: ; N18<<C
 / A=KHC

2>B-
 / A=KH 25745: 2 B@<20CE,
 4<>0E, ?>4J 5740E 8 ?8: 0E H?8; 59,
 2>=K ? C40<8 40@Q >B4020O
 ? @A256 0O@1 @ =02K; 5B
 / A=KH - >BF56 5=K9 7=>9,
 02H89 87<0O=0; 5B>.
 / A=KH - MB> : 07=>9
 @=CC2 3@48 ?5@=0; 8B>9.
 / A=KH - MB> 84C,
 1C4C84B8, A6 0BK9 2 : C; 0: .
 0 <>5< G5@?=> 75@0; L=> ; L4C
 ; 0<5=5< ; >8BA00A=K9 D; 03.
 @6 8=L @1>BC- =5 A30A=5HL,
 8HL3; 070 1 4> : @52 =0; 8BK.
 0 6 5=0, 0 B>20@I - / A=KH
 - B> A>; =F5 - 6 87=L- BK.

Das Gedicht preist eine Zugehörigkeit an, die über das Liebespaar hinausgeht. Jasnyš, die angesprochene Frau, die so wichtig wie Brot und Salz sei, bleibt lediglich eine Figur, die in ihrer metonymisch-einleitenden Funktion etwas begrüßt, das über eine Partnerin hinausgeht. Dieses grandiose, abstrakte „Jasnyš“ breitet sich räumlich aus, es befindet sich überall und für alle zugänglich im öffentlichen Raum, in Trams, Häusern, Hausaufgängen und scheint auch nicht ans weibliche Geschlecht gebunden sein: Es transformiert sich zur „vaterfräulichen“ bzw. „ausgepressten Glut“ („/ A=KH - >BF56 5=K9 7=>9“), zum Motor, der zum Laufen und Dichten antreibt. Das private Gefühl gegenüber einer Person transformiert sich in schöpferische Energie gegenüber der Außenwelt. Der Kosenamen wird nun allgemeinverständlich verwendet, es entflamme eine „klare Fahne“ („; 0<5=5< ; >8BA00A=K9 D; 03“). Letztlich steht „Jasnyš“ für die Revolutionssonne, gleichgesetzt mit dem Leben und der Geliebten bzw. der Leserin: „- B> A>; =F5 - 6 87=L- BK.“ Insofern leistet *Itogo* als „Summe“ dem Vorwort seines Vorgängers *Jasnyš* Folge, es überwindet die konventionelle Mann-Frau-Beziehung zugunsten eines Lobgesangs auf expansive, nach außen gerichtete Sprach- und Tatvitalität. Die Leserschaft ist aufgefordert, an kollektiver Liebe zum neuen Sprach-Raum teilzunehmen.

Reise(t)räume: *Putëvka*

In der zweiten Gedichtsammlung *Jasnyš* kulminiert die Reise als Verfahren sprachlich-imaginativer Rauman eignung. Nikolaj Aseev, ein enger Kollege Tret'jakovs in der Gruppe und Zeitschrift *Tvor estvo*, publiziert dessen Reise-gedichte *Putëvka* im Band *Sibirskaja bas'* (1922), kurz bevor der Zyklus Eingang in *Jasnyš* findet. Er lobt Tret'jakov im Kontrast zu jenen „kurzsichtigen

Schriftstellern“, die sich um museale Beschreibungen bemühen und den Alltag zu eng, zu nah, zu kontextgebunden unterbreiten, womit sie ihre Poesie provin- zialisieren würden: „A<8 >? @28=F80; 820; 8 A2>5 B2>@5AB2>“ (Aseev 1922, 81; 91). *Putëvka* sei hingegen nicht touristisch, betont er mit Referenz auf Niko- laj užak (ebd., 88). Durch dialektale Färbungen und Neologismen verbinde der Zyklus Sibirien mit dem gesamten Russland. Dieses erste künstlerische Umfas- sen Sibiriens nach der Revolution verewige es über impressionistische Aufnah- men hinaus als Teil eines Körpers, der dank der Kunst eine Konvulsion erlebe (ebd., 90). Hatte Tret’jakov seiner Dichtung weniger eine lange Dauer und mehr eine starke Sofortwirkung, vor allem durch die poetisch offerierte Raumwahr- nehmung, beigemessen, unterstützt ihn Aseev, indem er die Bedeutung der Rei- segedichte darin sieht, dass sie organisch-orgiastisch die gesamte postrevolutio- näre Sowjetunion umfassen würden.

Tret’jakov (2005, 270) definiert die Naturwahrnehmung des neuen Men- schenschlags als aggressiv und kreativ in ihrer schier unendlichen Macht, zu der „organisierende“ Instrumente wie seine eigene Sprache beitragen:

Zu wider sind ihm dichte Wälder und öde Steppen, ungenutzte Wasserfälle, die nicht auf Kommando herabstürzen, Regen und Schnee, Lawinen, Höh- len und Berge. Schön ist alles, was die Spuren der organisierenden Tätig- keit des Menschen trägt; großartig ist jedes Erzeugnis aus Menschenhand, das der Überwindung, Unterwerfung und Beherrschung von Naturgewalten und träger Materie dient.

Dass der Ausgangspunkt der Unterwerfung des sowjetischen Raums in Sibi- rien verortet wird, korrespondiert mit der Begeisterung für den Osten, dem Sky- thentum, kurzum mit dem *vosto ni estvo* der Gileja-Anhänger und Kubofuturis- ten, darunter Aleksej Kru ěnych und Velimir Chlebnikov, denen Tret’jakov nahe gestanden hat. Der Utopismus à la Chlebnikov äußere sich im ekstatischen Schöpfungsakt, in ihm „fungiert der futuristische Dichter sozusagen in der Rolle des beschwörenden Schamanen dieser Totalität, als *budetljanin*, als Visionär und Kündler der Zukunft“ (Deininger 2002, 198).

Weitere stilistische und lebensweltlich-konzeptionelle Parallelen zu Chleb- nikov und Kru ěnych eröffnen sich mit Blick auf deren Manifest *Slovo kak takovoe* von 1913. Es entwirft eine auf Neologismen beruhende transmentale Sprache (*zaumnyj jazyk*), plädiert für die Aufspaltung des Worts in kleinste pho- netisch-semantische Einheiten, vertritt Slawophilie durch Russifizierung von Fremdwörtern aus westlichen Sprachen und nicht zuletzt zeichnet Chlebnikov seine ruhelose Wanderschaft durch Südrussland aus. Das Nomadisieren im Fer- nen Osten ist Ausschlag gebend für seine Poetik gewesen, wie Tret’jakov in *Biografija moego sticha* (1928, 55) feststellt:

">; L: >>B40 ?>H; 0 <>O @1>B0 =04 038BABE<; ; >7C=3<; D5; L5B>-
=<; : @B8C5A 8< MN4<; >G5@<; AB0EL59, @?>@06 5<, @ABCH: >9.
54: > ?>A 5 B>3> ?8A0; 2=5 7040=8Q 8 =5 ; N18; MB8E 2=57040=L52KE
25I 59. @CB=> 1K; > @1>B0EL; >7C=38 : @2>; NF8>=K< 4=O<.

Demnach kristallisiert sich im betrachteten Werk das Anliegen heraus, die Sowjetunion mit poetischen Mitteln auf ihre Umgestaltung hin zu kartografieren – und zwar nicht erst ab Mitte der 1920er Jahre in Reiseskizzenbüchern, sondern von den ersten Gedichten und agitatorischen Gebrauchstexten an. Anschaulich führt es die erwähnte *Putëvka* aus. Der „Reise“-Zyklus, wie er zunächst in *Jasnyš* heißt, enthält Gedichte, deren Titel Toponyme die Hauptflüsse der Sowjetunion bezeichnen, das Ural-Gebirge, den größten See, Bajkal, und ihre fernöstlichen Städte: Vladivostok, No'. Pekin., „D.V.R.“, „Bajkal“, „Tonnelli“, „Angara“, „Enisej“, „Tobol“, „Ural“, „Vjotka“, „Sibgorod“, „Pust' sožmët ruka toporia e“, „Toros“, „Kitoboi“ und „Groza (Slovostrun')“. Die Reihenfolge impliziert eine Route, eine Schnappschussreihe aus dem Zugfenster während einer Fahrt mit der Transsibirischen Eisenbahn aus dem Fernen Osten in den Ural (Kosych u. Arsen'ev 2011, 15).

Das einleitende „Vladivostok“ von 1920 verlebendigt den Sonnenuntergang, die Sonne und der Abend verfügen über menschliche Eigenschaften. Wenn die pittoreske Landschaft spricht, stößt sich ihre Rede von romantischen bzw. symbolistischen Anklängen ab, holt sie aber intertextuell hervor, so in den Versen wie K<>@ <>@ <0@2> und @AB?>; >=K9 2 <0GB0E <5GB05B @94. Althergebrachte Motive sollen sprachlich umgearbeitet werden und entsprechend versucht das Bild das Verhältnis von Dichter/Sänger und besungenem Objekt aufzuheben, denn hier artikuliert sich die Bucht unter dem mit Sternen übersäten Himmelsgerüst („=51>2>9 72574>; Q0=K9 >AB>2“) selbst: „4C<=K<8 4K<=K<8 ; ; C10<8 / >2>@B2KH8=5 45@2O=K5 : >; K15; L=K5 / >@15; L=K5.“ (Tret'jakov 1922, 49). Die Schiffe richten ihre „hölzernen Nachtlieder“ in die Höhe, in Dumen und Rauchwolken. Neben der dominanten Vertikale wiederholt sich ein charakteristisches Merkmal im blau-grellgelben, rahmenden Kontrast von Sonne und Meer.

Zur Umgestaltung der landschaftlichen Topografie zur leidenschaftlichen, menschenähnlichen trägt die lexikalisch-morphologische Ebene maßgeblich bei, da mittels kleinerer und größerer Verschiebungen diverse Anthropomorphisierungen entstehen. Generell stechen in *Putëvka* die Neologismen hervor. Auffällig viele bilden sich durch Komposita (5G5@<C; 0B, AB2>; >E@AB, BKACGB>GL5) und Zusammenfügungen in Adjektiven: : @AB?>; >=K9, 72574>; ; Q0=K9, 4@2>6>@K5, : @<=51@25=G0BK5, @4>Q: 85 usw. Die Wortverflechtungen orientieren sich primär am Klang, wie in den Anfangsversen von Vladivostok (B83@ ?0ABL, B5?; > A?0AB8) und in überde-

terminierten alliterierend-assonanten Verbindungen wie 1; QAB 85 1; CE8“ und 4C<=K<8 4K<=K<8 : ; C10<8 .

In *Putëvka* stößt man auf verschiedene Arten der Erweiterung des Wortschatzes. Neben Neologismen benutzt Tret’jakov selten verwendete, veraltete Wörter wie ; C =CHLAO, das an dieser Stelle hervorragt, da es grammatikalisch keine Anbindung hat und damit zur Neukontextualisierung herausfordert. Sie sind zum Teil lokal gefärbt oder gängige Dialektismen, zum Teil aber nicht eindeutig als solche identifizierbar, z. B. 2>@C; 8BL, @71@0, 7K7K: =CHL, 2K-B>AB8BL, A’>@H8BLAO, ?5BCH8= : 0, 7; >1>2=8: , 1@K73; K5 im Gedicht „Groza“. Zudem weicht er manchmal von der Standardschreibweise ab, was man sowohl für Tippfehler als auch für intentionale Flexibilität halten kann. Die morphologischen Eingriffe erzeugen eine Atmosphäre ständiger Innovation, schon durch leichte Abwandlungen wie ; 57L5 (< ; 57285) oder AB5@5=5; K9 (<>AB5@5=5; K9) und anregende Wortformen wie >AB@2LQ oder AC3; 8=L5 . Ungewöhnliche Präfixe fügen neue Bedeutungsaspekte des Vollziehens hinzu, darunter in 2K?0E, C2LNC8BL, 701>; >C8=K und 2K?5C0; K20NBAO .

Diese Spracharbeit knüpft an das futuristische Wortaufsplitterungstalent von Kru ënych an, das Tret’jakov (1923, 5) bewundert hat:

07@1>B 0 D>=5B8: 8 – 2 MB< >A>2=>5 ?> @240=85 @1>BK @CG5=KE.
?@1; 5<0 C=825@0; L=>3> M>F8>=0; L=>2K@78B5; L=>3> O7K: 0 –
53> 7040C0. 5@ @CG572C 8 8 A’> @B00 8E 2 =5A KE0=K5 5I 5 C7; K,
AB0@OAL C; >28BL 83@C=0; 8?H8E=0 MB8 72C 8, 2 A8; C C?>B@1; 5=8O87
2 @CG8, 0AA>F80F89 8 CC2AB2>20=89, – @CG5=KE 459AB2>20; A2>AB-@
6 5=K< C?>@AB2< E8<8: 0; 01>@=B0, ?@45; K20NI 53> EKAOC8 E8-
<8C5A 8E A>548=5=89 8 0=0; 87>2.

Ebenso, was die Emotionalität und Visualität angeht, schreibt unser Dichter im Intertext zu ihm. Die Worte, die bei Kru ënych fliegen, Purzelbäume schlagen und über die Buchseite springen – „A>20 [...] ; 5BONB : C2K@0NBAQ 83@NB2 G5E0@C ; 07CB8 A 0CCB?> 2A59 AB@=8F5“ (ebd., 6) –, verlieren ihre konventionelle Bedeutung und erfordern vom impliziten Leser, dass er ihnen jenen Sinn einflösst, jene Emotionen, die von den Redelauten ausgelöst werden („: >B>@K5 2K7K20NBAO @CG572C 0<8“, ebd., 12). Seine *re ezvuki* lädt Tret’jakov in *Jasnyš* mit Sonnen- und „Klarlingsenergie“ auf. Dank ihr sollen seine LeserInnen die Sowjetunion als faktischen Raum erkennen und mitgestalten lernen. Tret’jakov charakterisiert Kru ënychs Poetik und seine eigene, so im Vorwort zu *Jasnyš*, mit einer Fabrikmetaphorik, in der Gedichte Schmelzlaboratorien für Worte sind (ebd., 17). Die Poesie, ein Wortwerk, recycelt hier Material, bis ein neues Produkt erstrahlt – der schneidend-blitzende Stahl, der an die Macht der bei ihm so prominenten Sonne erinnert:

0 >3@<=< A; >2? @: 0B=< 702>45 A>2@<5==>9 ?>M88 =5 <>6 5B=5
 1KBL ; 8B59=>3> F5E0, 345 @A?; 02; 05BA0 8 E8<8G5A 8 0=0; 878@5BA0
 25AL A; >25A-K9 ; < 8 @ 0 4; 0B>3>, GB>1K 70B5<, ? @>940G5@57 4@385
 >B45; 5=8Q A25@=CHL A25B>N AB0; LN - @6 CI 59 8 C? @3>9.

Ferner bezieht sich Tret'jakov vermutlich auf die Sternensprache Kru ënychs. Im Vorwort zu *Železnaja pauza*, die ein paar Jahre später als geplant erschienen ist, schreibt er, er würde nun das „Gestirn“ seiner früheren Gedichte aus dem Gedächtnis rekonstruieren: „ K=5 2>7AB0=02; 820N ?> ?0<CB8 ?5@>=0C0; L=>5 A>725485 AB8E>2, 4>?>; =00 53> AB8E0<8 ?>A 54=8E ; 5B‘ (1919, 3). Später, im Gedicht „No . Pekin.“ von 1921 in *Putëvka*, fungiert Peking's nächtlicher Sternenhimmel als neologistische Schriftmetapher: 5; 5=>72Q74>5 BKA0G5B>CL5 (1922, 49-50). Dieser Kurzsatz verdichtet das Panorama über der Stadt, den Lichtschein und die Jahrtausende alte Stadtgeschichte zu „Tausend Auslassungspunkten“ (von „mnogoto ie“). Die Stadt, von der es in dieser Strophe heißt, sie sei ein Monarch (3>@40-<>=0@E0) gleicht einem bald der Vergangenheit angehörenden Text, der mit einem künftigen überschrieben wird, worauf die zum materiellen Wort gewordenen Auslassungspunkte verweisen. Die Medialität der Stadtgestalt zieht sich fort, wenn die nächste Metapher für den Himmel sich der aufgespannten Haut eines Drachens bedient: „ @: >=LN :>6 C @A?Q 8 . Das Leder, das die Stadt und ihre vertikale Ausdehnung umspannt, stellt eine Oberfläche zum Beschriften zur Verfügung. Nicht nur soll eine neue Sprache geschaffen werden, die Sprache schafft demnach neue mediale Figurationen des (Be-)Schreibens.

In der zweiten Strophe von „No . Pekin.“ verwandelt sich die Stadt mit ihren „Zähnen der Wände“ (C10<8 AB5=) und „Sehnen“ in einen Körper. Der Himmel erhält ein Gesicht (F5?5=5; >=510 2 ABC6 5 ; 8F>) und die anthropomorphisierte, bedrohliche Mitternacht „nagt : @K7QB 8 3@78B ?>; =>GL . Die Naturalisierung der Stadt führt sie semantisch mit der Erde zusammen, der Boden fungiert ebenso als Beschriftungs- und Kerbungsmedium. Je weiter das Gedicht ‚gedeiht‘, desto mehr scheinen die „Auslassungspunkte“ – die Sterne – als Saatgut aufzugehen: >A52K 72Q74 27>9B8 <5@I 0BA0 . Die Saatmetapher entfaltet sich zum Schluss, wenn Raum und Zeit im Chronotopos der eintretenden Zukunft ‚erblühen‘. Der Sprecher spielt durch, dass er den Kopf hebt und sieht, wie die Zeit das Firmament über Peking bewegt: 5A 8 3>; >2C 70: 8=C / # 286 C- @<OA4>=K< 72>=< / @I 05B=51>A2>4 5: 8=0 . Der Raum, den dieses Gedicht aufgestellt hat, wird von der Zeit bestimmt, von ihr in der Schwebe gehalten – als sprachlich-materieller Raum, als Raum der Imagination des lyrischen Ichs und als Zwischenraum, der sich vom historisch-geografischen zum werdenden und poetischen transformiert. Dieses Peking kann als theatralisches Stimmungsbild der exotischen nächtlichen Atmosphäre gelesen werden (Kosych u. Arsen'ev 2011, 16), aber auch als eine Art Nullpunkt, von welchem

Vektoren aus der Vergangenheit in die Zukunft hinausragen. Die Sterne-Punkte der alten Stadt verheißen ihr, dass sie noch viel vor sich hat: nicht zuletzt Schriftzeichen, die sie überschreiben werden.

Vergegenwärtigt man sich, dass dieses Gedicht Tret'jakovs erster China-Text gewesen ist, dem das Theaterstück *Ry i, Kitaj!*, der gleichnamige Gedichtband, zahlreiche Berichte und Skizzen sowie der Oral-History-Roman *D n `i-chua* (1930) gefolgt sind, liegt die Referenz auf die Symbolik von Samen, Sternen und ‚mnogoto ie‘ im Hinblick auf die Entwicklung des Gesamtwerks nahe. Die erste poetische Auseinandersetzung mit China setzt Fortsetzungspunkte für nachfolgende Texte aller Gattungen, die diesem Land, das mit der alten Ordnung bricht, gewidmet sein werden. Das lyrische Ich hat im Peking-Gedicht die Zukunft der literarischen Produktion des Autors vorweggenommen.

Mit der urbanistischen Verfremdung und metapoetischen Antizipation verbindet sich der Revolutionsduktus. Werfen wir einen letzten Blick auf die dafür typische Lichtmetaphorik. Die herannahende Zukunft signalisiert in „No . Pekin.“ der Rhythmus zwei Mal auftauchender Laternen. Sie brennen wie Sterne oder Sonnen vor der Tür, womit sie die aufklärerische und nährnde Umwälzung ankündigen, die im Einklang mit lokalen Alltagsbräuchen stehen wird, auch wenn sie sie verändert. Bei der ersten Erwähnung „reifen“ die Laternenlichter wie Orangen heran: 0?5; LA8=K D>=0@9 / ' C4>2=> 7@NB C 425@9. Bei der zweiten leuchten sie stärker und muten ähnlich exotisch wie Orangen an: K7K: =CB 37>=3< 72>=0@. / 03@O 7@NB D>=0@.“ Das Gedicht endet mit der konditionalen (5A 8...), prophetischen Vision, im Himmel die Zeit zu erkennen, die die Stadt durcheinander bringen und ihrer Geschichte einen anderen Lauf geben, sie in ein neues Licht tauchen wird.

Die Mischung aus poetischer Spracharbeit, Veränderungsprotokoll und Umgestaltungsappell durchzieht den gesamten Zyklus. In *Putëvka* setzt das Gedicht „D.V.R.“ (1922, 50-51) jene Kriegs- und Agitationslyrik fort, die „Vostok v krovei“ und „4-5 aprelja“ demonstriert haben. Unter den Neologismen bezeichnen viele im Umfeld der Holzsemantik den Bruch mit dem Alten: „4@2>; >, ?=8 >@CB=0 4@2>6 >@KE 83@I 0E , @ ; 0<?0E C6 8=05B 4@25A8=>9 / ! <>; >: C@ 4K<>3>=, AB2>; >E@AB. Die Natur ist eine gebrochene, „25G@ A87K9 A >0= 8 874>E. Ihre sonst häufige Assoziierung mit der Vertikale, dem Fliegen und den Vögeln, finden wir hier zwar auch vor – der Abend wird mit einem Farbadjektiv bezeichnet, das meist Tauben vorbehalten ist –, sie ist allerdings gedämpft. Doch während der Abend wie tot erstarrt, ‚fliegen‘ die Züge, metaphorisiert als eine Horde von Uferschnepfen (AB0; L=KE : C; 83 @KI 0). Die flugartige Bewegung, zu der der Appell in den ersten Versen aufruft, bezeichnet eine militärische Auftragsreise: Partisanen ziehen in den Kampf und das lyrische Ich mit ihnen – Tret'jakov flüchtet nicht mehr vor dem Armeedienst, er eilt imaginativ in den Fernen Osten an die Front.

Die rauhe, gestörte Natur stellt kein Hindernis dar, im Gegenteil, poetische Verfahren erklären sie zum Hilfsmedium des Kampfes: Der Wind überbringt Befehle, Brände halten die Menschen wach. Der Raum ist entsprechend zunutze gemacht worden: 5@<5G5=K B@?: 8, / 5@2Q@AB=K 45@20. Die Landschaft wird gegen Angriffe geschützt, auch sprachlich auf Grund der ihr zugeschriebenen Eigenschaften, denn der Schneesturm in der Taiga hüllt die Bergkuppen ein, wie man die Wortschöpfung C2LNG5=K lesen kann: 0 A?: 0<8 A?: 8, / " 093>N C2LNG5=K. Die Bergspitzen ähneln Köpfen (70 A?: 0<8 A?: 8 – / 0 3>; >2>9 3>; >20.) und sie werden, Menschen gleich, von den Bajonetten und den Augen der Partisanen bewacht. Tret’jakov lädt das Beobachten generell als machtvoll auf, ermöglicht ja erst dieses die angedachte Erfassung des Raums. Die Revolutionsmetaphorik, kontinuierlich von der alarmierenden „O“-Assonanz unterstützt, steigert sich charakteristischerweise am Ende des Gedichts: Hier ersetzen „fiebrige“ Feuerbrände die Sonne. Sie durchziehen die Fernöstliche Republik, um die Region nicht in den Schlaf fallen zu lassen, um sie zu „ermannen (GB>1K 15AA=8; AO: @9 2>7<C6 0; K9) und einem Phoenix gleich auferstehen zu lassen.

Putëvka leistet intensive Spracharbeit. Dabei drängt der Gestus des selbstsicheren Statuierens die Selbstbezüglichkeit auf den Prozess des Experimentierens zurück. Diese Sprache setzt ihr Innovationspotential als gegeben voraus und stellt sie nicht erst in Frage. Eine wesentliche Motivation der „Sprachschmiede“ zieht unser „Wortkonstrukteur“ aus der Konzeption eines sibirischen, sowjetischen, sozialistischen Raums, der sich Ort für Ort verformen lässt – und dazu laden seine Gedichte ein. Poetische Verfremdung und politische Vereinnahmung fallen hier zusammen. Das veranschaulicht der aufgehobene Gegensatz von Natur und Kultur: Tret’jakov anthropomorphisiert zum einen die Natur und naturalisiert zum anderen Stadt, Technik, Verkehr usw. Beide Bereiche werden auf diese Art gleichgestellt, aber auch normierbar.

Für die Kartierung des Raums wechselt er in *Putëvka* zwischen mimetischer und diegetischer Präsentation, das schreibend-reisende Ich justiert somit sein Verhältnis zum Raum. Auf die punktuellen Stadtaufnahmen in „Vladivostok“ und „No . Pekin.“ folgt das Tableau der als Ganzes erfassten Fernöstlichen Republik in „D.V.R.“. Danach rasen die LeserInnen auf der Eisenbahnfahrt durch Tunnels („Tonneli“). Die ‚fliegende‘, fantastische Fahrt erlaubt im Ringen um möglichst viele allumfassende Perspektiven eine sowohl horizontal in die Weite gehende als auch eine vertikale Bewegung in die Höhe. Es schließen sich Gedichte an, die eine Reihe von Gewässern gestalten: „Bajkal“, „Enisej“, „Tobol“ und „Vjatka“. Nach diesen zum Teil nahsichtigen Texten abstrahiert sich der Raum zunehmend, wird zum allgemein urbanen in „Sibgorod“, zum Meeres- bzw. Eisraum in „Toros“, zum Naturkampfraum in „Kitoboi“ und zum poetischen Wortraum im Schlussgedicht „Groza. (Slovostrun“)“.

Das mimetische ‚Für sich sprechen‘ orientiert sich an den Titeltoponymen, die im Verlauf der Gedichte dominante Lautbilder vorgeben, und auch schriftbildlich sind Merkmale wie Breite, Länge und Flussverlauf angedeutet. In „Bajkal“ (Tret’jakov 1922, 51) bietet sich das Sinn- und Lautspiel mit „baj“ an, um den See ein Wiege- oder ein Abschiedslied (engl. „bye“) singen zu lassen:

05B 109-109! Währenddessen umfasst das Schriftbild die Flanken des Sees, auf die es verweist, durch rahmende Einrückungen. Der Bajkal-See schrumpft. Er bleibt zwar eine Machtgestalt, die etwas vom Stier und von Christus (%@AB>ACO) hat, doch die Kristallhörner verwandeln ihn in eine fragile, artifizielle Glasfigur:

1K: - 09: 0; =5 E@A=5BA1>N
 @<=51@25=00BK5 A0@8,
 @2K5 3Cl K 15@3>2
 %@AB>ACO
 %@AB, Q2K< E@AB0; Q< @3>2.

Wenn die Ufer den See wie Lippen umranden, verkleinert er sich zum Mund bzw. Maul und damit zum Sprach- und Gesangswerkzeug. Der See hat im entstandenen Gedicht einerseits für sich gesprochen. Andererseits dient der Mimesiseffekt dazu, den Bajkal als gebändigte und künstliche ‚Sprachskulptur‘ in eine Art Vitrine neben anderen landschaftlichen Markern zu setzen. „Bajkal“ bezeichnet keinen geografischen See mehr, sondern das Ergebnis umstrukturierender Spracharbeit, die auf das Toponym zurückwirken soll.

Was die Flüsse in diesem Zyklus angeht, inszeniert sich das lyrische Ich als im Einklang mit ihnen, es löst sich gar in ihnen auf: Der Sprecher tritt zurück, während Angara, Enisej und Tobol ihre Eigendynamik in personaler Perspektive, sofern man sie auf lyrische Texte übertragen kann, ebenfalls selbst zur Sprache bringen – so die Inszenierung der ästhetischen Fluss- und Fließprotokolle. Sie ‚ergießen‘ sich in onomatopoetischen, morphologischen und lexikalischen Kombinationen und performativer visueller Komposition.

Das „Angara“-Gedicht setzt sich in Gang, nachdem Angara vom Sprecher an- und aufgerufen worden ist, „loszuplättschern und dahinzuplappern : 538, C; 5?QK2K9, ; 5?5G8, =30@ (ebd., 52). Sie soll selbst erzählen und doch wird auch über sie erzählt, die personale und die auktoriale Perspektive überdecken sich. Es heißt u.a., sie sei die Schwester Bajkals und raube sein Fleisch. Nach dieser Relationssetzung „läuft“ bzw. „spricht“ ein schriftbildlich dynamisierter Abschnitt. Die zweite Strophe dieses Gedichts, das die Länge der zum Teil eingerückten Strophen und das Lesetempo ändert, prägt ein kurzer, lautmaler Wortfluss, nach welchem gemächlicher zu lesende Verse folgen:

=30@ 1KAB@ –

! 01; O>AB@,
 > 4=0
 %>; >4=0,
 %@CAB0; N A5AB@.
 C? 0BLAO- AB@E:
 >6 CA>4@BL,
 0A?; 5A 0BL?>: CA 0<
 @2L=0@AE20B
 >? 5AB@.

Die „A“-wechselt sich mit der „O“-Assonanz ab. „Ch“-, „R“-/„str“- und „K“-Alliterationen, die im Umfeld der Konsonanten in „Angara“ stehen, berühren die ‚düster‘ konnotierte Klangpalette, die die Gefährlichkeit des Flusses verdeutlicht. Dichte Endreime tragen den Rhythmus mit, so dass insgesamt Kälte, Schärfe und Tempo des Flusses ihre lautliche und visuelle Entsprechung finden.

Analog verfährt Tret’jakov in „Tobol“, wo nach diesem Muster „O“ und „L“ des Toponyms das Lautbild bestimmen. Um diese *re ezvuki* ‚sprudelt‘ ein neologistisches Klangarrangement. Auch dieser Fluss ist einem (älteren) Menschen gleich: ">1>; – AB0@B@B=0 – ; 0?>B=8: . Lautlich verweist „lapotnik“ auf „lopotat“, Russisch für ‚dahin reden‘, ‚quatschen‘. Insofern ‚sprudelt‘ auch hier allen voran die Sprache. Lexikalisch bezeichnet das veraltete „; 0?>B=8:“ einen Bauern, es wird im Sinne von ‚unkultiviert‘ und ‚hinterwäldlerisch‘ verwendet, was das Gedicht mit seinem Innovationsanspruch behebt, den altbekannten geografischen Fluss zum Wortfluss einer künftigen Sprache verwandelnd. Der Versverlauf in „Tobol“ vollzieht den Wechsel von breitem und schmalem Flussbeet, er kartiert den Fluss grafisch, bis der Lesefluss durch die Abtrennung der letzten Strophe aufgehalten wird, bis er sozusagen ausläuft. Damit ahmt es die Wirkung der Hügel nach, die am Ende vor dem Leserauge auferstehen.

Das mimetische Heranzoomen an die großen Flüsse nimmt Tret’jakov immer wieder zurück – zugunsten der Demonstration jener Abstraktionsmacht, die er aus einer überblickenden, distanzierten Sicht ausübt, so in den Gedichten, die dem Ural und dem Fluss Vjotka gewidmet sind. Letztere wird auf der topografischen Karte des zum Menschen gewordenen Russlands als dreckiger Wattenbäusch in ihrem Ohr verortet: CE5 >A88 3@7=00 20B 0 – CB 0“ (ebd., 56). Herablassend beschimpft sie der Sprecher in Variation des mahnenden „aj-jaj“ als „AB0@O @AB0? 0“ und „=5@E0“ und legt ihr eine nur scheinbar direkte Rechtfertigungsantwort in den Mund:

9, CB 0!
 0 70: C >@ 8 A52, =5@E0,
 @1Q=: 8 8 H? 8; L: 8 A>1>@2
 BK: 05B2> 2H82K5 : C4; K:
 K-AB0, <>; , B>6 5, =5 A?; O=0 @3>6 5!

Im Gegensatz zur verbreiteten kulturologischen Panegyrik in Bezug auf Orte, Städte und Landschaften treffen wir eine Rhetorik der Abwertung an. Die poetische Spracharbeit überwindet sie allerdings zugleich. Angesichts des wiederkehrenden Musters, die Geografie Russlands zu einer sowjetischen poetisch zu verfremden oder eher: sie als solche vertraut zu machen, bedarf es dieser Abstoßung vom ‚alten‘ Raum und dessen Konnotationen, so dass Toponymen sprachlich zur neuen Existenz verholfen werden kann.

Das Langgedicht „Sibgorod“ ist erzählerisch geprägt. In der Metapher vom Anwachsen eines Hühnerauges auf dem Fuße der Erde projiziert das lyrische Erzählen die Stadtgeschichte auf die räumlich-körperliche Dimension: „>@4 =0@AB0; B5A2>9 <>7>; LN / 0 ?>4>H25 75<; 8 . Die geringfügige Falschschreibung (=0@AB0;) kann durch die „O“-Assonanz geprägt sein, die sich mit „A“ durchzieht, bis der schmerzende und stützende Fußteil des wieder zum Menschen gewordenen Russlands aufbegehrt, sogar andere Völker in den Lautsprecher steckt (>A8Q 1>; L=008 =8I 0Q / A5 =0@4K A25@C; 0 2 @?>@) und das beobachtende Auge gen Himmel richtet. Auch dieses Gedicht endet mit dem Warten auf den Sonnenaufgang, auf grundsätzlichen Neubeginn, der vom Hunger und Unterdrückung, die zuvor angeprangert wurden, „möglicherweise“ – unter der Bedingung, dass die Völker die Botschaft gehört haben, – befreit: >6 5B1KBL=0ABC? 8B=0G0; >/ =05QCA; KE02H8E @A“ (ebd., 59).

Hingegen hat das letzte Gedicht (ebd., 62) dieser Revolutionsreiselyrik und unseres *close readings* mimetischen und metapoetischen Charakter. Das Schriftbild von „Groza (Slovostrun“)“, datiert auf 1921, passt sich mit der langen schmalen Form, die sich nach unten zieht, dem Titel gebenden „Gewitter“ und der „Wortsaiten“ („strun“<„struna“) an. Die Vertikale entsteht zudem durch Referenz auf einen Panoramaflug: Aus der Vogelperspektive sehen wir „Kleiderfelder und ein Pappelskellett (?; 0BL5 ?>; 59 , ?>; QBC ?B0E , A 5; 5B B->>; 59). Die Natur führt ihren Auftrag aus und ist selbst betroffen: Sie bringt das Unwetter, trägt es aus und entlockt bei alldem in klassisch modernistischer Manier der Erde Laute, gar das Gedicht.

Die Landschaft beginnt, in Sprachen zu sprechen: / 7K: 0<8, 270; : 02, 70; 0: 0; 0 ; 8AB20“ (ebd., 62). Sie wird räumlich und klanglich re-organisiert und wird selbst akustisch aktiv, denn sie stellt das Instrument dar, auf welchem das Gewitterwort ‚spielt‘. Folglich imitiert das Gedicht die Sprache der Erde – eine Sprache, die von Gebrumm bis zum Wohlklang reicht. Dabei vermag das Wetterleuchten die Geräusche zu „verzeichnen“ und das Brummen, das durch westslawisches „nic“ mit „nichts“ konnotiert ist und fast wie „nach unten“ („vniz“) klingt, „ins Grab“ zu befördern (ebd., 63), um onomatopoetisch musikalischere Klänge hervorzuholen:

" > @: >B@AC5@5= 70@8F59.
8F

3@1!..
5@; 8; . @B?8; .

Der Wind des Wort-Unwetters verändert die Erde vom Osten her, er interpretiert und übersetzt sie quasi neu, wofür Tret'jakov das Verb „vstokovat“ erfindet: 5B@- B5B@2 / AB>: >20; >B2>AB>: 0“ (ebd., 62). „Vstokovat“ vereinigt „vom Osten her kommend“ mit „tolkovat“. Der Wind ist ferner mit dem Birkhahn („B5B@2“) gleichgesetzt. Als Vogel durchmisst er den „Erdkorb“ unter sich, auf welchem er wie auf Saiten einer Geige streicht, aber auch in sie eingreift, sie zerstört und neu zusammensetzt: Mit einem Geigenbogen zerschneide der Wind die Erde (07@705B: >@8=C 75<; 8“). Der Ostwind derigiert brutal und „luderhaft“ (AB5@>9“) das Naturschauspiel der Revolution. Die Rolle des Derigenten gibt das lyrische Ich an ihn bzw. an die sich verselbstständigende Dynamik seiner Gewitterworte ab:

5B@AB5@>9 @20=C ,
>A8=5; , 70A>A0; ,
072>=C0; 8 =0C0;
07 – @7 – @7
0A 0G820BL BCG: 0G5; 8.
@K2 – 8 I 5; L
: @BL – 8 I Q
) Q>B5I Q
) 048! 8@86 Q@ (ebd., 62)

Die Dynamisierung erfolgt vor allem klanglich. Dominierten zu Beginn noch „P“- und „L“-Alliterationen, verlagert sich mit dem Wechsel des Vogelflugs zum Wirbelwind die organisierende Alliteration auf Wort- und Silbenanklänge, die mit „v“ beginnen. Der exklamatorische mittlere Teil des Gedichts ahmt Geräusche des kreativen Windes nach und spricht ihn gleichzeitig an, er solle verschonen. Die an die Natur ausgelagerte Gestaltungsgewalt inszenieren Konsonantenkombinationen mit r , rv , a . Währenddessen gehen die Vokale von hellen, offenen („e“, „o“ und „a“) im ersten Drittel hin zu ‚dunklen‘ „U“- und „Y“-Assonanzen über, die mit Zischlauthäufungen den Höhepunkt des Sturms simulieren. Nun häufen sich Adressierungen, die weitere ‚Wortwirbel‘ und die LeserInnen in ihren Bann ziehen. Gemeinsam mit Zählwörtern stellen die Ausrufe die Präsenz des Augenblicks her. Vorrangig appellieren sie, vom Wortdonner getroffen zu werden und die Katharsis mitzuerleben: BL-420! BL-420! / 77& , 07 – @7 – @7 , , 8G @4@3. / KG I 5@AL! (ebd., 62)

Ab da schlägt der Text einen sanfteren, wieder vokalreichen Ton an: „U“ taucht nun seltener auf, hingegen nehmen „O“-und „A“-Laute zu. In der letzten Strophe vermengen sich mit ihnen „e“ und weichere Konsonanten wie „z“ und „ž“. Gegen Ende schließt sich der Bogen lautmalerisch zu den Eingangsversen.

Die zum Teil palatalisierten „L“-Alliterationen führen mit den „E“-Assonanzen die Vogel- und Erdsemantik fort. Der Flug und die Kämpfe über der Erde sinken vom Himmel, der vom Wind verschluckt wurde, auf die erneuerte Topografie herab – und auf die LeserInnen. Wir erliegen der Sprachmacht des Wortwindes nach dem umstürzenden Sturm, hören das Wasser davonfließen, begeben uns in die Nahsicht, schauen auf einzelne Pflanzen, die es nun gemütlich nehmen (: ; Q̅ >1; 5=8; AO) und entdecken grüne Felder, die zum Liegen einladen: 820=K ?>; Q̅ 75; 5=Q& (ebd., 63).

Das abgeflaute Gewitter entpuppt sich als ein Weg zur Sonne, dem Kernsymbol für (aus)strahlenden Neubeginn. Endlich geht sie auf, den Vormittag zum „Gelbtag“ verschönernd: >; 45=L – 6 5; B̅=L / ' 828; 59 @GL52KE ?B̅F5; 59 / ; 5; 59! (ebd.). Der Wortstrom gleicht nunmehr einem Sonnenstrahl. Grammatikalische Regeln verlassend, bewegen sich diese letzten Verse so stark in der Semantik von Fliegen (ivil bedeutet im Russischen ‚Sperling‘) und Fließen, dass die Worte einem ‚Vogelfluss‘ ähneln. Die Wortneuschöpfung „?B̅F5; 59“ impliziert eine Instanz, die die Vögel „ergießt“, sie Wörtern gleich aufstellt. Wenn der Sonnen-Wortstrahl wie ein Vogelschwarm dahinzieht, setzt die Metapher das Paradigma des Linearen, das das Schriftbild, der Donnerblitz, der Vogelflug und die Verszeilenbrüche ergeben haben, fort.

Es bleibt offen, was der letzte Ausruf ausspricht und wen er anspricht: Ein Anklang an „Olja“ und „mlej“, eine Variation der beschwichtigenden „L“-Alliterationen oder eine Zauberformel, sich der Sprachgewalt zu fügen. Die Liebe des lyrischen Ichs zum „Klarling“, dem zur Gedichtsammlung angewachsenen *Jasnyš*, wächst sich in die Liebe zur sprachlichen Umgestaltung eines größtmöglichen Raums aus. Dieser Raum und seine metaphorischen Verkörperungen können in Höhenflügen oder dank der im Osten ‚aufspringenden‘ Sonne kurzerhand überblickt, verkleinert und vor allem in politischer Vorlage poetisch angeeignet werden. Diese allgemeingültige Wahrnehmungs- und Umgestaltungsenergie soll die LeserInnen miterfassen und zur Aktivität veranlassen, so das Happy End des Gedichts und des Gedichtbandes.

Poetische Raumkonfiguration als dokumentarische

Die gängige Einschätzung von Tret’jakovs Werk trennt es in eine experimentelle und in eine engagierte Phase. Zu Beginn seines Schaffens habe er noch als modernistischer Dichter gesprochen, der die fehlende Verbindung zwischen Sprache und Welt mit Hilfe von Lautmalerei und Wortkunst (*slovotvor estvo*) versucht habe herzustellen, wohingegen er sich im *Novyj LEF* ab 1922 von der Optik der Verfremdung verabschiedet hätte, um an einem anti-ästhetizistischen, auf den Plot und nicht mehr auf das Sujet fokussierten Projekt zu arbeiten (Kosych, Arsen’ev 2011, 14). Auch Heiner Boehnke schreibt, Tret’jakov sei nach

der Phase „futuristischer Laboratoriumsarbeit, die zunächst der Zerschlagung versteinelter Sprache und Sprechgewohnheiten dienen sollte,“ in der Bürgerkriegszeit in den Dienst der Agitation getreten (Boehnke 1972, 205). Sylvia Sasse sondiert den Bruch in seinem Schaffen anhand der Raumpräsentation: Der horizontale Raum, den unser reisender Autor zunächst nahsichtig, subjektiv wahrgenommen habe, wenn er durch seine ungeputzte Brille aus dem Flugzeug hinuntergeschaut oder wenn er mit Arbeitern im Kolchos zusammengelebt hat, weiche in den 1920er Jahren einer Wahrnehmung aus Distanz, die auf Abstraktion und Beherrschung des Raums abziele, wie sie in der *Kul'tura dva* architektonisch mitgetragen wurde (Sasse 2010).

Schließlich fordert Tret'jakov persönlich das Überwinden der Verfremdung, wenn er für weniger Lyrik und mehr Utilitaristik plädiert (1928, 56). Außerdem tritt er für die „literarische Vielfelderwirtschaft“ ein, denn das Interessanteste liege in der Entwicklung der Menschen und Dinge, im Wandel der Funktionen (1972, 80). So müsse der nomadisierende Faktograf abwechselnd sesshaft werden „und zur Vielfelderwirtschaft übergehen [...]“. Die darauf aufgebaute Beschreibung vertiefen und dann die ‚richtige Saatfolge‘ organisieren, indem man an die früheren Orte zurückkommt“ (ebd.). Tret'jakovs Lavieren zwischen Gedichten, Theaterstücken und Zeitungstextformaten setzt dieses Ziel in Ergänzung zum Ortswechsel um. Die Lyrik ist in diesem Œuvre immanenter Bestandteil des ‚Saatguts‘. Sie prägt ein Hauptmerkmal dessen Raum- und Sprachverständnisses aus, indem sie auf das Werden zwischen Nichtmehr und Nochnicht verweist, auf einen Raum zwischen zwei Zeiten, der sich der Zukunft sicher ist – auf den „moment momenta“.

Seine Gedichte regen zu der Überlegung an, dass die Wahl scheinbar a-rhetorischer, ‚aus dem Leben gegriffener‘ Themen und Schreibweisen, die er in den 1920er Jahren im Übermaß zu sehen meinte, eine Reaktion auf die ausprobierte formale Sprachbeherrschung sein kann, sozusagen eine Abkehr von ihr auf der Suche nach Massenwirksamkeit. Doch darüber hinaus ist seine Lyrik ein wichtiger Indikator dafür, sein Werk nicht in Phasen von modernistisch, beschreibend-faktografisch und operativ zu unterteilen, sondern das Augenmerk auf die Gleichzeitigkeit dieser Komponenten zu richten. Dann lässt sich feststellen, dass die Begeisterung für die Ideologie, ihre Sprachmuster und die aktive Teilnahme an ihnen genauso stark wie für die Ästhetik der Natur und der Sprachexperimente gewesen ist, im Gedicht und im Prosatext.

Nach der Lektüre seiner ersten Lyrikpublikationen lässt sich schlussfolgern, dass bei Tret'jakov Revolutionspathos und Verfremdungslust von Anfang an seine Poetik prägten. Dieser Widerspruch bestätigt jenen in der Programmatik von *Literatura fakta*, ihren Spagat zwischen dem Anliegen des Dokumentarismus und der Sprachinnovation. Im Hinblick auf eine horizontale, operativ teilnehmende, sozusagen ‚basisdemokratische‘ vs. eine vertikale, im Sinne des

Totalitarismus vereinnahmende Perspektive bei Tret'jakov kann man sagen, dass sie sich gleichzeitig und ineinander verschränkt herausbildeten. Die kerbende Tendenz hat von Beginn an sogar überwogen, die nahen und teilnehmenden Beobachtungen Tret'jakovs waren dem übergeordneten Ziel der Sowjetisierung qua Literatur unterstellt. Bei allem unermüdlichen Schaffensdrang und bei aller proklamierten Ernsthaftigkeit des biografisch mitgetragenen Anliegens haben beide Arten der Raumschreibung der Freude, Lust bis Belustigung gegenüber dem eigenen Vorhaben nicht entbehrt.

Ob Lyrik oder Prosa, seine Texte fordern zum Einleben in die Utopie auf. Die „Ausrichtung auf den Fakt“ führt es mit sich, dass der Fakt als eine stattfindende, in den Alltag eintretende Fiktion, die keine mehr sein soll, präsentiert wird – realistisch-referentiell und mittels fulminanter Verfahren. Das Fiktionalisieren der noch fluiden Abstraktionen des Raums zum literarischen Faktum schiebt das Überwinden und Verschwinden des Wortes, das Tret'jakov propagiert hat, hinaus. Während bei einigen seiner Dichterkollegen die „Sternensprache“ mit einem Wegfall der Rechtfertigung für poetische Verfahren einhergegangen ist (Jakobson 1991, 190), motiviert Tret'jakov seine Spracharbeit mit dem Umgestaltungsauftrag, der in Bezug auf geografischen und auf sprachlichen Raum gilt. Naturfigurationen führen Verfahren auf der Sprachoberfläche fort, auch wenn sie in der Prosa als Abbildung der sozialistisch vollzogenen Umbildung gerechtfertigt werden. Insbesondere in den Kaukasus-Texten (Ratiani 2010) findet sich ein Realität schaffender Realismus mit expressiven Kontrasten, Verdinglichungen und Anthropomorphisierungen. Der Natur kommt es letztlich auch zu, in Lyrik und Prosa die Theaterbühne zu ersetzen.

Die Trennung von Tret'jakovs Werk in einen ästhetischen und einen zu vernachlässigenden, politisierten Teil entspringt einem selektiven Rehabilitierungswunsch. Der Artikel hat dagegen beide Komponenten seiner Poetik betrachtet, ohne eine von ihnen als qualitätsmindernd zu verurteilen. Erst in ihrem Zusammenspiel demonstrieren sie ein für Tret'jakov und seine Zeit charakteristisches Projekt. Seine Lyrik bekräftigt die These von Boris Groys, dass in der russischen Avantgarde der Übergang zu Schreibweisen des Sozialismus angelegt gewesen ist (Groys 1988, ders. 2012). Angesichts von Tret'jakovs marginaler Position in der Literaturgeschichtsschreibung wurde wohl dieser Umstand dem avantgardistisch-sozialistischen Schriftsteller zum Verhängnis.

L i t e r a t u r

Aseev N.N, 1922. „Sibirskaja bas'. O „Putevke' S. M. Tret'jakova“, ders. *Sibirskaja bas'*, ita, 81-92.

- Boehnke H. 1972. *Sergej Tretjakov. Die Arbeit des Schriftstellers. Aufsätze, Reportagen, Porträts*. Dt. von Karla Hielscher u.a., Reinbek bei Hamburg.
- u~ak N. 1922. *Sibirskij motiv v po zi*, ita.
- Deininger Ch. 2002. „Velimir Chlebnikov: Zakljatie smečom“, Zelinsky B. (Hg.) *Die russische Lyrik*, Köln u.a., 196-204.
- Groys B. 2012. „The Birth of Socialist Realism from the Spirit of the Russian Avant-Garde“, Joffe D. G., White, F. H. (Hg.). *The Russian Avant-Garde and Radical Modernism. An Introductory Reader*. Bosten, Mass. u.a., 250-276.
- 1988. *Gesamtkunstwerk Stalin*, München u.a. Dt. von Gabriele Leupold.
- Guski A. 1995. *Literatur und Arbeit: Produktionsskizze und Produktionsroman im Rußland des 1. Fünfjahrplans (1928 - 1932)*, Wiesbaden.
- Hansen-Löve A. 2005. „Im Namen des Todes. Endspiele und Nullformen der russischen Avantgarde“, ders., Groys B. (Hg.) *Am Nullpunkt. Positionen der russischen Avantgarde*, Frankfurt a. M., 700-748.
- Jakobson R. 1991 (1921). „Neueste russische Poesie“, Mierau F. *Die Erweckung des Wortes. Essays der russischen Formalen Schule*, Leipzig, 177-210.
- Kolchevska N. 1987. „From Agitation to Factography: The Plays of Sergej Tret'jakov“, *The Slavic and East European Journal* 31.3, 388-403.
- Kosych A., Arsen'ev P. 2011. „Kitajskoe putešestvie S. Tret'jakova“, *Translit* 10, 14-20.
- Kušner A. S. 1999. *Po zija russkogo futurizma*, Sankt-Peterburg, 440-450.
- Leach R. 1994. *Revolutionary Theatre*, London u.a.
- Mierau F. 1970. *Links! Links! Links! Eine Chronik in Vers und Plakat. 1917-1921*, Berlin.
- 1972. *Sergej Tretjakow. Lyrik, Dramatik, Prosa*, Frankfurt a. M.
- 1976. *Erfindung und Korrektur: Tretjakows Ästhetik der Operativität*, Berlin.
- 1985. *Gesichter der Avantgarde. Porträts, Essays, Briefe Sergej Tretjakow*, Berlin u. Weimar.
- o. A. 2014 (1913). *Krematorij zdravomyslija. Futuristi eskie al manachi Mezonina po zii*, O. A.
- Paperny S. 1968. „Meister der Sprachschmiede. Die Schaffensmethoden eines Dichters der Revolution“, *Der Sonntag*, Nr. 21/68, 11-14.
- Ratiani I. 2010. *Kinematografi eskoe nasledie: stat i, o erki, stenogrammy vystuplenij, doklady: scenarii*, Sankt-Peterburg.
- Rühm G. 2005. *Gesammelte Werke* Bd. 1, Teil 2: Gedichte, hrsg. von M. Fisch, Frankfurt a. M.
- Sasse S. 2010. „Geographie von unten. Geopoetik und Geopolitik in Sergej Tret'jakovs Reisetexten“, dies., Marszałek, M. (Hg.) *Geopoetiken. Geogra-*

- phische Entwürfe in den mittel- und osteuropäischen Literaturen*, Berlin, 261-288.
- Schneider M. 1983. *Die Operative Skizze Sergej Tret'jakovs. Futurismus und Faktographie in der Zeit des 1. Fünffahrplans*, Bochum.
- Šeršenevi V. 1990. Velikolepnyj o evidenc: Poeti eskie vospominanija 1910-1925 g.“, *Moj vek, moi druž'ja i podругi: Vospominanija Mariengofa*, Šeršenevi a, Gruzinova, M.
- Storicyn P. 1917. *udo v pustyne*, Odessa.
<http://imwerden.de/cat/modules.php?name=books&pa=showbook&pid=2849> (Zugriff 23.2.2015)
- Tret'jakov S. M. 1919. *Železnaja pauza*, Vladivostok.
- 1922. *Jasnyš. Stichi. 1919-1921*, ita.
 - 1923. „Buka ruskoj literatury. (Ob Aleksee Kru ěnych)“, D. Burljuk et al. *Buka ruskoj literatury*, M., 3-17.
 - 1924. *Itogo. Stichi*, M.
 - 1924a. *Oktjabrevi i*, L.
 - zus. mit Majakovskij V. 1924b. *Rasskaz pro to, kak uzna Fadej zakon, zaa ia ajua ij rabo ich ljudej*, M.
 - 1926. *Paška und Papaška*, M.
 - 1926a. *Ry i, Kitaj! Stichi*, M.
 - 1927. *Li-Jan uprjam. Po ma*, M.-L.
 - 1928. Biografija moego sticha, Kru ěnych A. *15 let russkogo futurizma, 1912-1927 gg. Materialy' i kommentarii*, M., 45-56.
 - 1928b. „O ‚Sinej Bluze‘“, *Al'bom Sinjaja Bluza SSSR*, M., Nr. 71, 6.
 - 1928c. „Peregibajte palku!“, *Novyj Lef* 5 (17), 33-34.
 - 1929. *Re evik*, M.-L.
 - 1930. *D n `i-chua: bio-interv'ju*, M.
 - 1971 (1927). „Der neue Lev Tolstoj“, *Ästhetik und Kommunikation*, H. 4, 90-92.
 - 1972 (1928). „Literarische Vielfelderwirtschaft“, Boehnke H. *Sergej Tretjakov. Die Arbeit des Schriftstellers. Aufsätze, Reportagen, Porträts*. Dt. von Karla Hielscher u.a., Reinbek bei Hamburg, 80.
 - 1972a (1932). „Mein erstes Gedicht“, Mierau F. *Sergej Tretjakow. Lyrik, Dramatik, Prosa*, Frankfurt a. M., 7-11.
 - 1972b. „Die Tasche“, Boehnke H. *Die Arbeit des Schriftstellers. Aufsätze – Reportagen – Porträts*, Reinbek bei Hamburg 1972, 86-93.
 - 1985. „Biographie des Dings“, Mierau F. *Gesichter der Avantgarde. Porträt, Essays, Briefe*, Berlin u. Weimar, 102-106.
 - 2005. „Perspektiven des Futurismus“. Groys B., Hansen-Löve A. (Hg.) *Am Nullpunkt. Positionen der russischen Avantgarde*, Frankfurt a. M., 267-276. (*LEF*, 1/1923, 192-203.)

Zalambani M. 2006. *Literatura fakta: ot avangarda k socrealizmu*, Sankt-Peterburg.

Tret'jakov S. M. 1919. 1922. *Jasnyš. Stichi. 1919-1921*, ita, 48-63.

III. # "

! "

0: 0B70>3=8; B83@ ?0ABL
! 8=520 ?>156 0; 0 B5?; > A?0AB8.
5G5@<C; 0B1>8BAOC?0ABL
0 AB5: ; O=KE ?0@5B>2 ?; >A >AB8.
K<>@ <>@ <0@2>.
5ACF 725@5B
! >; =F5 >A?0@20Q
@AB>?>; >=K9 2 <0GB0E <5GB05B@94.
K< 1@=5=>AF52
=51>2>9 72574>; ; Q?0=K9 >AB>2
B08205B=56 0AL
AK7<>@<@<>@BA256 5ABL
5ACF, 2 2>45 ?@1; 59!
5@0; 0: >@1; 59
! K?; NB?5@K5 1; QAB 85 1; CE8 @1; 59.
4C<=K<8 4K<=K<8 :; C10<8
>2>@B2KH8=5 45@2O=K5 :>; K15; L=K5
>@15; L=K5.

1920

' , .

5; 5=>72Q74>5 BKACGB>GL5.
85@3; 8D0E <8D0 10@0B
@: >=LN :>6 C @A?Q 8 =>GLN
04 <K: < 3>@40-<=>0@0.

C10<8 AB5= =07>8 A @?>:

CO?5@3@K70NB6 8; K.
7 O72 E0@525= BCG=K9 2K?0E
0=3@=>9 ?8I 8 >1; >6 8; .

0? 5; LA8=K D>=0@9
' C4>2=> 7@NBC425@9.

>A52K 72Q74 27>9B8 <5@I 0BAQ
F5?5=5; >=510 2 ABC6 5 ; 8F>.
>4@25A8=5 25: 0 @7@8F0
@K7QB8 3@78B?>; =>GL-6 C6 5; 8F0.

2>7459 72574Q 8E, AK?: 8E 1CA; 8
01@K730= <@: CQ<: 89 :>2H8: .
>G=>9 B>@>2; 8 =>NB3CA 8,
(CHC: 8 A?0; 5= ? @: >; >2H8.

K7K: =CB37>=3< 72>=0@.
03@O7@NBD>=0@.

5A 8 3>; >2C70: 8=C
286 C- @<OA4>=K< 72>=<<
@I 05B=51>A2>4 5: 8=0
">@ 5AB25=K9, : 0: A2>4 70: >=>2.

1921

. . . .

0 4@2>; <- C40@< ?>574>2!
! 28AB << ?> 75@0; CAB0; L=KE: C; 83 @KI 0.
25C@A87K9 A <0= 8 874>E.
" 0Q6 =KE ?>6 0@2 6 5; BK 3; 070,
45 ?=8 >@B=0 4@2>6 >@KE 83@I 0E.
@ ; 0<?0E C6 8=05B4@25A8=>9
! <>; >: C@4K<>3>=, AB2>; >E@CAB
?LQBA02>74CE- A256 001C70,
0A>A< CAB

0 ?>6 0@<8 A?: 8

" KGCBAO2 BCG8.
0 A?: 0<8 A?: 8,
" 093>N C2LNG5=K.
0459 4>=LQ
08<>: G04.
%CB>@ G; 4>=L8
0E>E; OAL<>; G0B

5B5@@72>4CI 89
5AQB?@8: 070=LQ
54@2K5 G0I 8,
%<C@L?0@870=LQ
5@<5G5=K B@?: 8,
5@2Q@AB0=K 45@20,
70 A?: 0<8 A?: 8 –
0 3>; >2>9 3>; >20.

! A?: 8 =0 A?: CHBK: 0<8, 3; 070<8
>6 C >AA88 AB5@3CB?0@870=K.
GB>1K 15AA=8; AO: @9 2>7<C6 0; K9 –
! 0?>N, A0?>N 2 A?: 0E?>6 0@K.

1921

>: 0;
09: 0; 0
05B 109-109!

>A >2>; KA
0A >2>; C7305B30; L: C
>: 0 09: 0; 0 –: @CG: >@AB0,
2> 25AL @AB
; 5ABCB15@ABO=K5 3>@K.
09: 0; ; 0: 05B3>; CI>5.
; 05B; 05< 2>; =-A>10:
B25A0 2>4 4@6 0I 89 10: ,
>: 0 =5 228=B8B?>; 45=L 309: C,

1K: - 09: 0; =5 E@A=5BA1>N
@<=51@25=GOBK5 A0@8,
@2K5 3C1K 15@3>2
%@AB>ACO
%@AB; Q2K< E@AB0; Q< @3>2.

"

">=C; 8 2 B==5; 8 - ; 5BC=, @20G
8345=L- <83=>G ? 52CG: >20G
">=5; 8 BO=C; 8 QQ@K9 G5E>; ,
A=>20 2KA 0: 820; A=56 =K9 E>E>; .
! 28@; O<8 @; LA>@O= 09: 0; .
: 0@=0=K B==5; 59 72>=G9 8 1KAB@5 20; ,
G5@?0 A 0; 7@G 8 8A 0; ,
5; 57=>9 : >1K; >9 3>@K ? @AB@; 820; .
03C; > 8 3C; >
5@28B?0@28: .
>@28B>AL @KCOBL,
A5@02.
5@AB>3; >B2 : >; >: >; 0 30; >?0
A >; >B8; ?>4<KH: 0<8 : @6 0,
B; L: >=0 2KH: 0E CH0<8 E; >?0; 0
1; 0: >2 : >7; 8=00? @6 0.

>@, 3>@ 8 5I Q3>@.
=04 >75@< - A8@=8 : C@2.
538, C; 5? QK2K9, ; 5? 5G8, =30@,
0 A 0: C3; 070 706 <C@2!

=30@ 1KAB@ -
! 01; O>AB@,
> 4=0
%>; >4=0,
%@AB0; N A5AB@.
C? 0BLAO- AB@E:
>6 CA-4@BL,

0A?; 5A 0BL?>: CA 0<
@2L=0@AE20B
>? 5AB@.

=30@ 2>@5B<O@> 09: 0; 0
<C8B 1>: 0<8 > A 0; K ABC: 0OAL
5B5Q7Cl>2 >AB@5>A 0; 0
7KG=59, : >340 72Q 05BABC4Q=>N 7; N: >N.

>@K >1>: 2 E2>9=KE HCl0E
07K20NB?>AC; 0<8 - ?>3>48 4> CB@!
> 87 2A5E=0 A25B5; 54O=KE 4CH53Cl>:
! 0<002@54=0O- =30@.

!

; N: >9 2>AE>40; C =CBAO: @2>
' 5@7- AB@<3; 028BA>; =F0; 0?B0-
%<CB< >1; 0: >2 ? 5@BQ@K9 703@2>:
! B0=>2>3> E@1B0.

" 0< <; 045=FK-8AB>: 8 @: 8 =8A5O
>@C; CB157? 0<CB=>=0 @GCH=<=0@5G88.
1; 0: 0 @7; 53; 8AL 2 A8=510E >; 875O
0<5=O?>3; 075BL G5@7 @KE; K5 ?; 5G8.

" CBBC3 ? @2>4=K9 @<5=L =8A5Q
> H; 8DC@A; 0 A8=55B=0<0A 5=K9,
! : >; L78B8 =5; OA=5B 8 : @B8B 8 A55B
>@< ? 5@<0; K20O2AE; 8?K-=0? @A; 8=K.

>; >GB =8A59 A 2>7L4@=K5 @1 @
! 2>8E 15@3>2 =0>: 50=A 89 3>; >A
5A=C: 45: 01@< A54K< 8 =54>1@K<,
5; Q=K5 A0=8 ?>AB0282=0 ?>; >7.

"

" >1>; 1>; >B0<8 >1; 0B0=.

">1>; 0 25A=0 2 2>; =5 271>; B0=0.
! ?8B7<5N: >9,
0AAB8; 0AB8BAQ
;>6 5BQ@: @NE8,
! >AQB15@3>2 B>?: >5 <0A; 8F5,
%>; AB< ?>4 EC4CI 8< A>; =F5< 15; 8BAQ
">1>; 0 ?>4>; >AB@2LQ< 70?; 0B0=,
' B> ?>@ 8 75<; 545; LF0.
7 AC3; 8=LO6 Q B>3>
; 5=>38 2K2>; 0: 820Q
B: @QB>3>@9 70?04=KE
4QB ?>; >2>489 ACAB02< A @8?Q
">1>; - AB0@8C8=0 - ; 0?>B=8:
>=510 ?>; 0: >2K5,
45 BCH8 BC=4@? @101>:
>6 5@; L8 87: ; N: 2K
0 ; 8H09=>9 ? 5@=5
020; 5=K =01>:
=0 ; 8E>5 2@<OH8?< 7; N:
K? 5G0; K20NBAO 54>28B>9 ! 5@1@8=5.

0G 0: >G5: . ' B>=8 E>; <, B> 1>; OG 0
! 5@K 2>4K. 51>; 0? B5< 2KE>6 5=>.
! 82K 25A8, 0 A> AB0=F89 B0: 6 5 B8E> 6 5 =0<
" COA<0A; 0 <5=>2C5BB>1>; OG 0.

#

C40O@40.
0 ?; 5B=5< 701>; >G8=
' 5@>=>389 A>A=Q
1>; >B> 2: >; >G5=,
: >G 8 A<Q .
>A8084QB=0 # @;
0 C@,
?0@2>7=< ?>A28AB5
3810OA 0; ?0@4,
" C6 0AL 2 B5?; > A25AB8
@8; ; 80=B2 <8; ; 80@4K: 0@B
02>4K ?>4=Q 8 @: 8 B@C1 -

5G5< 3>; >A8BL, - 70 E; 51 3>; >ACNB
0 >A8N 1>ACN,
0 H0EBK B@4=K9 ? @@@1.

AB@O5; >2KE : >?89
! B@3CB@4>Q: 85 : >?8.
@G59 AB5@5=5; K9 7>; -B> -
>@5BC: @<=O7>; >B>.
5@2LQ @B> ? 5@O=0 : >@HC=5,
?>4 =8<8 ; 56 0B
&8; 8=4@K, @; LAK, ?>@H=8,
">?>@8 ; 57L5 =>6 0.
; L=5 6 0; L?
">; L: > 6 =06 0BL,
E=CHL<CA C; 0<8 ? @; <=K<8,
' B>1K 2 3>@K 4K@,
' B>1K 2 =54@ B@1K -
702>5B# @; ,
0B5?; 8BAO4<=0<8
B; 0ABK20BL 3>@K 70 ? @@@1< ? @@@1K.

; 8F> ? @A25B Q=KE AB@H8=
@F25B05B=0 87; <0E C@; LA 8E 25@H8=,
: 0@B8, E@ABO=0 ?>6 0@I 0E,
; K1=CBAC; K1: >9 B>20@I 0.

/ "

CE5 >A88 3@7=0O20B 0 -
CB 0.
! B@O@ABO? 0
! 5; >2K< C<8H: <,
; 57; 0 2 >2@38 ; 0?>9,
701>@E 70AB@, 0 4<8H: 0<8.
\$ 5D5; 0! 5<KB>5 @K; >!
C1K @725A8; 0, @B> 15; LQ4; O? @ACH: 8.
! > A@<C; L?>4>; < 75; Q-K< 70: @K; 0
AB@GL5< H0<: 0; 5 70? 0E : >ACH: 8?
! -?>4 ?>4>; C@: 0,

@720; : C @71 @ 0,
K6 85 ? @ABK=8 A<Q,
" C6 8B?>@<K CB K5,

; 5G< G5H0AL> 3>@4, GB> 1>@2.
9, CB 0!
0 70: C:>@8 A52, =5@E0,
@1Q=: 8 8 H?8; L: 8 A>1>@2
BK: 05B2> 2H82K5 : C4; K:
« K-AB0, <>; , B>6 5, =5 A?; O=0 @3>6 5!»

!

>@4 =0@AB0; B5A>2>9 <>7>; LN
0 ?>4>H25 75<; 8, ? @<Q@; >9 2=CB@.
>@4 3>@48; : 0E>GC- ?>72>; N,
?>; O=0 B> ; 51578; 8: - ! C40@!

5: >9 : CH0: >2>9 >: @3 259!
>; >A0 ? @AB0=59 ?>=59 2K@I 5=K,
? @74=8: < D0@C: E>@3259
0 ?>4>; <5; >2>9 <=0ABK@ 8=K.

8; 8, AB>O>158<8 ; 0?0<8
0 A5<8 ?8@30E, ?5GE 8 AKB>AB8,
@@@AB0; 8 45BL<8, 2 : @AB8==K9 70?0E
KG=K< 480: >=< <=>3>; 5B8O2KB>AB82.

BB0B0!

@8H; 8 3C; 52K5 3>40.
0-40!
: C; 0: 5 ?>=>6 >2I 8: 0 : C?F0 1>@40.
20; 8; AO?>420; , 704@2 ?>4>; .
@7=K5 >?>@8 - =0 E>7O A 89 AB>; .
8A - E; 8?, 6 8@00540.
0!
: <=0B0E B>I 8E <>@7K-E>; >40.
740=8CE : 07Q=KE 1CHC5BA>1>40.
6 5; 8 =02A5340?

5 B@6 4K ; 8
> ; 51=K A C6 8 ; 8?
40; 8, 6 8; 8,
5 2K6 40; 8&
>=4>2K, 8A >=K, AB@=K 3>A?>40
> ; >?0; 8AL, ?>BQ 8;
I Q4> 5@<00; 8
E : >AB A?>@H8; 8AL, 8 8E A=5A 0 2>40!
0-40!

>@40 4CH5-70? 520; 5 1; 87: 8.
BA C, 8AEC40; KE ? @6 8=>9 255BAQ
>@40 ? @@@A 8 : @A=K5 >15; 8A 8
04 : ; C<10<8 ?0<CB : @A=>0@59F0.

C; 0: 8 B@1C= >? CAB; 8AL=0 ? ; >I 048.
2<5AB> E; 51=KE A818@A 8E 70: 0B>2
0 AB5=0E, =0 AB> ; 10E, =0 3; 070E ?> ; >I CB
873; 82K5 ? ; 5A 8 8 ? ; CA 8 ? ; 0: 0B>2.

45@25=A >9 ?>A >=8 : > ; 5A> , 2452
8=B>2>GL5 4C; > BC3>N >ALN,
@HQ E>7C8= - GC6 5=8=-! >245?,
CB@N 70ACC82 =0 : > ; BC=K5 2> ; >ALQ
0 @KE; K9 ?0@>9 AB@6 8; 89 E; 51.

; 070 2 <> ; 8E2CA >6 8; 8AL:
- C40 B>@?8BLAQ?
45 B0<? C; 0: 6 8; 8AB
5 40AB8 A 57>9 =0?8BLAQ-
%@AL!
B0< ?>=N=G< @7<07K209 3@7L&

0 AC: >=KE H8H0: 0E ? CB@300725740.
: @: 7KG=: - >415@ ?C7>!
C308 2 AB; L=KE ?>?>=0E - 1@=52K5 ?>5740
@? ; K20NB, 2K2>@C820OH; N7K.

> ; >405B<> ; >400
@A8Q L AB@=K-<CB56 =8FK.
5: 01@<8 E> ; >40Q

=0 ?; 0E5 A5@4F5 =56 8BAQ

>; K<8 @: 0<8
@; 0 : 8?CB>: 2>AAB0=8Q
2>B=04 @: 0<8
8 >4=>3> <>AB0 C=5Q

> 15@6 => A >6 5=K< 1@2=0<
0@2>7K @E>B>G=K5 =04@K20NB?0@K,
52>; NF88 @2 =0< -
- B> ? 5A=O1>; L=>9 A5AB@K.

52>; NF88 1>; 8
5 ? @ABCB02>25: =8: <>C,
: 06 4CN H5N <>7>; 8B
52>; NF88 B06 : 89 E<>CB

406 5 =0 : >6 5 15@7>2>9,
0 15; KE GC; : 0E 45@2,
0?8A0=K9 >3=5=> @7>2K9
! B@=K 70<C@2; 5=K9 @2.

- «" KAC52Q@BK9 : 0B>@=8: ,
' 5@? 2A @K20O> A ; 5?,
! ?5: 0N A51O4; O702B@H=8E
; 0A C 8 E; 51!»

? @3>@H=CE A2>8E ? @=5A8 8E,
! ; >20 MB8, : 0: =0 1; N45:
>6=> 2AQ701KBL, => >A88
8: >340 =5 701C4CB; N48,

>: 0 > E; 515 <5@0BL
5 @7CC0BA08E A5@4F0.

CABL A>6 <QB@: 0 B>?>@I 5,
5=0284O4> A8=8 2 <>73C-
=0N, A5@4F5 7; >1>2=8: 0 8I 5B

5 ? @; < 8B; 8 ? 5A=O73C

B>; L: >: @? 8=: 0 ? 520,
5BCH8=: 0 ? C=F>2>3> 4=Q -
A < CBAOACGL03=520,
B>?>@C? 04QB725=Q

286 C- 2876 0 > ? 8I 5,
! >18@002 ? < > 9: 0E: @? K,
>A8Q 1>; L=008 =8I 0Q
A5 =0@4K A25@C; 0 2 @? >@

2 @? >@ HQ >BC0E; K9
! ; KH=55, G< @? 3C4: >2,
>B<C CB> 4K1>9 ? @? 0E; 0,
>B<C CB> 2 : @28 <>; >: >.

: >340, 8725@BOL 2 <>C; C,
=51> 2KAB028B<QB2K9 3; 07,
>6 5B1KBL=0ABC? 8B=0C; >
=O5QCA; KE02H8E @A

1921

" !

0B@AAO=0 <>@ B>@A
I Q@7
>F5; C5< A?; 5A=C; 8AL CAB0.
AB0 ; 8
AB0; 8 AF5?; CBLAQ?
CI K ; L
0 CI K; L
6 5 8 C6 5?
C6 5 15; >3CI>5 3>@
(C@H8BACE>AB>5< 7CI>2,
70@ 02; 5==K9 7K:
7 3>@B=8
>; 57=0 O7K:
CH53CI KE 2>AAB0=89.

0 ; >1 >: 50=0 –
 0@BC7:
 0428305BAOB>@A
 A 0; 5= 8 BCA ; .
 : 50= ; 54>28B
 # =53>>B@A 8 A=53>2K5 : >? KB0,
 54O=K5 : ; K: 8.
 ! 6 0; 8AL BCG: C; 0: 8.
 0 A? 8=>9 <5@K9 4KE A 54>? KB0.
 : 50= – @2>; NB
 Q>< ; NB
 = ? 5; L<5=5< 3; >=5B2 <>: @K9 ; N:
 0@0A
 ! > A 0@><
 A=0<8
 70C02: 05B<Q@; K<8 A=0<8.
 0A5405BA? @AB>@ B>@A
 ! ; KHL!
 = A8305BAH8?@ 8E ; K6 .
 ">@? 8AL!

">@A2AB0; 2> 25AL @AB
 ">@A? 5=>9 >1@A
 ">@A2 4>A 8 2>?=C; =>6 52K5 @30.
 : 50=0 27; 5B5; C 070B5; L=K9 ?0; 5F.
 30!
 >?0; 8AL!...

1921

"

?0E0; > A?>; >E>2 ?>; KE0; >.
 : 50=A 85 ?>@H=8 ?KE0; 8.
 K25A 0 72Q4:
 « 54O=KE 45; <0AB5@A 0Q»
 @K73; K5 ?0; L<K : 8B>2KE 4KE0; 5F.
 KE>; CBAO6 8@K ?>4 6 82K<8 : C@0=0<8.
 ! : ; 04 A5@1@.

@: >A>G5B0=85 - 1@: : >A>9 8 A>G=>9 G5BK
 BN; 5=59.
 54O=K5 ?>; O: @6 52 87>@20=59.
 0@H8 10A0<8 ?>NB1>AK5 <>@6 8 =0; 54O=<<
 ; ; 8@A5.
 >; >4 =5 BQB 0.
 0@C=LO<5B 0
 >QB> 2>@20=8.
 7: 0: >3> 75@0=0 AB5; ; O=KE 45ACB8=0E
 >; >; 8FK5 2K@A 8,
 ! : >; L7O3>; >; 548F59,
 0@B>9 : @8: >2 B8H8=CF0@?0Q
 0G5< 87 <>@6 59 : C<0G8 2 A=53?
 0 GB> @A >; >; 8AL B8E85?
 ' 53> CC6 85 E>BOB?
 ?>4 ; 0ABK B>; ABK5 : 8B8E8
 0A >2> E>20NB: 8BOB
 <0O; 54>2CN <515; L,
 AB>H=K< : 0@L5@< ?> BQ<=>9 AB>; >2>9
 >; O@>9 : 20@B@K&
 0; CB<>@B@K
 Q@; >3> ?>; 0.
 ; 0GCBN; 5=8, B5; 0<8 A4KE0Q
 >E>E0BK20NBA015; >; 8FK5 4> 3>; C1>9 72574K.
 4KHCB A?>; >E8 ?>; KE0Q

1921

(! ; >2>AB@=L)

5?5; - ?; 0BL5 ?>; 59.
 >?>; QBC?BOE
 >A> AB5; 5BAO: 2>; K9 A 5; 5BB>?>; 59.
 >?; 8 ?BOE.
 >1 - ?; 8B0.
 %>H : 0?; 8!
 : 8A K9 : <<.
 CBL B<8B
 " L<0=0 B5<Q

BL-420! BL-420!
 77&
 / 7K: 0<8, 270; : 02, 70; 0: 0; 0; 8AB20.
 5B5@- B5B5@2
 AB>: >20; >B2>AB>: 0.
 5B5@A8?: 8< A<KG <<
 07@705B: >@78=C75<; 8.
 5B5@AB5@>9 @0=C; ,
 >A8=5; , 70A>A0; ,
 072>=C0; 8 =0C0;
 07 - @7 - @7
 0A 0C820BL BCG: 0C5; 8.
 @K2 - 8 I 5; L
 : @BL - 8 I Q
) Q >B5I Q
) 048! 8@6 Q@
 Q C 5<8; A02 <>@ 8=0E C C@ >G59.
 ">; : 0C0B: 8@8C8.
 0AB0@I 0 H0B=C; 8 G@7 @I 8,
 " C8 <>@ 0B8 @KI CB
 @7@K25 C74K 4@2O=>9.
 8G @4@3.
 KG I 5@AL!
 3@4>1>9=CN ?0ABL
 ' B>1K @: >B8 3@< -
 5B@3>= - 0@0<0: ,
 51>- =53@2 ?0ABL C?0ABL
 >3.

 "> @: >B@AG5@5= 70@8F59.
 8F
 3@1!..
 5@; 8; . @B>?8; .
 ! B@9=K ?>; >AK
 5=82KE ?5A >2.
 ; 02=8: 8 ?>A; 54=8E 2A?; 5A >2
 # ?; K20NB2 ?>; K=L
 >; C40 ?>; C4=O
 8=C5B=0 4; 8==< =515.
 ! B5; ; O=K5 7Q@=0 =0 E; 515.
 " 5?; K=8 <0=B8O=K=5,

L=C?>72>; L=00; L=CHL,
51578B2 75; 5=Q

0=LN
>; >=LQ
7; 5; 5O=
; 5=5< : ; Q= >1; 5=8; AQ
820=K ?>; O= 75; 5=Q&

>; 45=L- 6 5; B5=L!

' 828; 59 @CL52KE ?B8F5; 59

; 5; 59!

1921